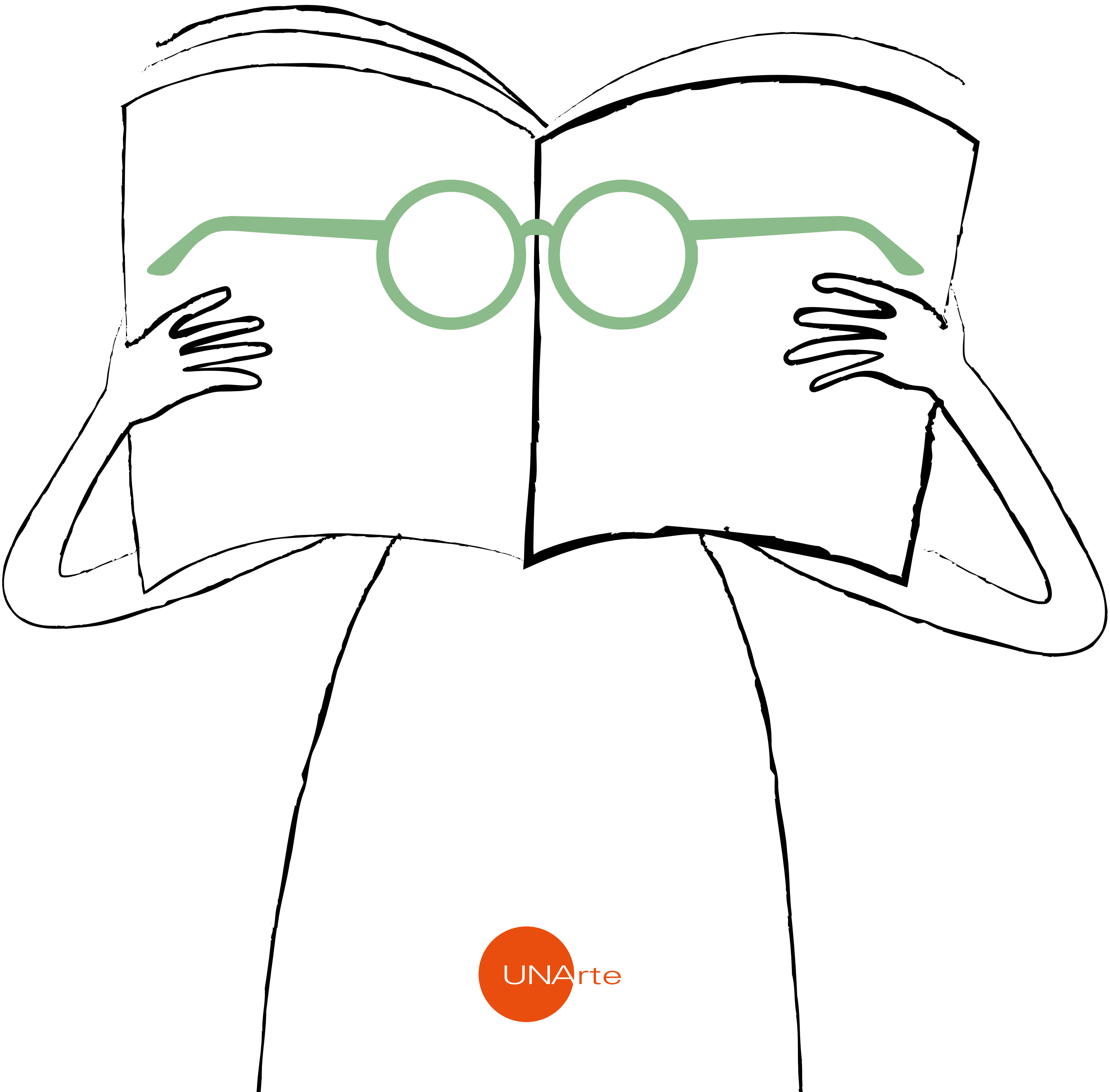
Ada Hajdu
Mihnea Mihail
(coordonatori)

Caiete de istoria artei

2018



UNArte

Caiete de istoria artei

Ada Hajdu
Mihnea Mihail
(coordonatori)

Bianca Constantin
Simona Drăgan
Georgiana Istrate
Simona Vinitor
Oana Turcu
Marta Zamfirescu-Boceanu
Maria Popescu
Ioana Marinescu

UNArte

Coordonatori: Ada Hajdu, Mihnea Mihail

Colaboratori: Bianca Constantin, Simona Drăgan, Georgiana Istrate, Simona Vinitor, Oana Turcu, Marta Zamfirescu-Boceanu, Maria Popescu, Ioana Marinescu

Graphic design/ Copertă: Maria Popescu

ISBN 978-606-720-106-2

Cuprins

Introducere

Acum un an inauguram o serie de culegeri de articole scrise de studenți, masteranzi și doctoranzi la Facultatea de Istoria Artei a Universității Naționale de Arte din București, prin primul volum al *Caietelor de istoria artei.* Ne bucurăm să publicăm acum cel de-al doilea volum și sperăm ca această serie să aibă o periodicitate anuală. Unele dintre contribuțiile din culegerea de față au pornit de la lucrări prezentate în cadrul conferinței studențești *ITA Mix*, altele se bazează pe cercetări întreprinse pentru lucrări de licență și disertații masterale. Deși nu au o temă comună în mod explicit, articolele selectate se concentrează pe probleme de iconografie, înțeleasă într-un sens larg, investigând diversele relații care se pot stabili între imagini și surse textuale și vizuale, sau între imagini și realitate. Capitolele semnate de Bianca Constantin, Simona Drăgan, Georgiana Istrate și Simona Vinitor au o miză metodologică mai accentuată, raportându-se critic la istoriografia bogată și complexă a picturilor de care se ocupă. Oana Turcu și Marta Zamfirescu-Boceanu adaugă bibliografiei existente propriile interpretări, care completează literatura de specialitate fără a o contrazice. Ioana Marinescu și Maria Popescu scriu despre subiecte care nu au fost cercetate aproape deloc până în prezent.

Primul volum al *Caietelor de istoria artei* se deschidea cu o contribuție a Biancăi Constantin în care erau reconsiderate ideologia dinastică din vremea lui Ștefan cel Mare și relația acesteia cu temele eshatologice prezente în scrierile contemporane și în picturile murale; în volumul de față, autoarea analizează în mod critic reprezentările Ierusalimului ceresc din spațiul bizantin și cu precădere pe cele din spațiul balcanic. Raportându-se la tradiția vizuală a Ierusalimului ceresc și la sursele textuale ale iconografiei, într-un dialog permanent cu ipotezele avansate de cercetătorul Alexei Lidov, Bianca Constantin prezintă cititorului problemele metodologice pe care le ridică generalizarea semnificației unei imagini, care poate conduce la simplificarea unor realități din trecut. Prin faptul că ia în considerare implicațiile liturgice ale Ierusalimului Ceresc în spațiul bizantin, autoarea demonstrează că etichetarea iconografică poate uneori să subestimeze caracterul inventiv al artei medievale, reconsiderat în ultimele trei decenii în bibliografia de specialitate, și să îndepărteze imaginea de contextul complex și variabil în care aceasta trebuie interpretată.

Capitolul dedicat frescelor *Bunei* și *Relei Guvernări* realizate de Ambrogio Lorenzetti la Palazzo Pubblico din Siena se înscrie într-un proiect mai amplu al Simonei Drăgan, dezvoltat în cadrul lucrării de licență, prin care își propune să investigheze posibilitatea de a folosi imaginea ca document în încercarea de a reconstitui trecutul. Fiind conștientă de dificultățile pe care le impune delimitarea strictă dintre referențialitate și alegorizare în fresca sieneză, autoarea scoate în evidență acele fragmente ale imaginii care pot fi interpretate cu un oarecare grad de siguranță drept elemente preluate din realitatea imediată și din viața cotidiană. Mobilizând informații referitoare la contextul istoric, politic, social și artistic al Sienei din secolul al XIV-lea, Simona Drăgan construiește un demers coerent și argumentat care se înscrie în direcția microistoriei și a tradiției germane a *Alltagsgeschichte*.

Dacă în capitolul Simonei Drăgan este vorba despre un program iconografic care a reprezentat o probă a capacităților interpretative pentru mulți istorici de artă, articolul Georgianei Istrate analizează un ansamblu care, dincolo de faptul că pune probleme cercetătorilor până în momentul de față, a fost tratat într-unul dintre articolele fondatoare ale iconologiei. Mergând pe urmele lui Aby Warburg și ale unei întregi direcții de cercetare inaugurate de acesta, Georgiana Istrate abordează frescele din *Salone dei Mesi* de la Palazzo Schifanoia din perspectiva preocupărilor astrologice contemporane lor, reconstruind cu abilitate istoriografia monumentului, precum și contextul acestei științe în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Informațiilor deja existente autoarea le adaugă figura lui Guido Bonatti, astrolog și matematician important al secolului al XIII-lea, prezentând argumente pe baza cărora scrierile acestuia ar putea fi puse în relație cu picturile ferrareze.

Simona Vinitor propune cititorului o cercetare aprofundată a picturilor olandeze din secolul al XVII-lea ce reprezintă iubirea ilicită. Raportându-se critic la tradiția iconologică propusă de Eddy de Jongh, Simona Vinitor relativizează ipotezele unilaterale care au fost avansate cu privire la sexualitatea deghizată, sau nu, din tablourile pe care le ia în considerare. Utilizarea unei bibliografii impresionante îi permite autoarei să reconstituie contextul social al acestui tip de relații interzise din Olanda secolului al XVII-lea și să propună o interpretare nuanțată, în care satira și dimensiunea moralizatoare se întrepătrund. Dacă pentru Svetlana Alpers vizualitatea marcată de știința opticii constituie o modalitate de înțelegere a producției artistice din secolul al XVII-lea, Simona Vinitor se concentrează asupra contextului de receptare, pe care îl consideră esențial în semnificația versatilă a iconografiei. Notabilă este introducerea în selecția de lucrări a unei picturi de la muzeul Brukenthal, *Proxeneta* de Jan van Bronchorst, un tablou mai degrabă ignorat în bibliografia dedicată subiectului și pe care Simona Vinitor îl analizează relevând importanța sa pentru subiectul abordat.

Cea de-a doua parte a volumului cuprinde articole în care este problematizat modul în care diferiți artiști se raportează la varii producții vizuale din trecut sau contemporane lor. Oana Turcu sintetizează diferitele surse artistice regăsibile în opera

lui Gustav Klimt, pe care le subsumează conceptului de „primitivism”, așa cum era el înțeles în epocă. Astfel, ea tratează felul în care Klimt se inspiră din producțiile vizuale ale unor culturi antice și/ sau extraeuropene, în care pictorul identifică posibile soluții la propriile sale căutări artistice și pe care le citează în mod explicit sau le adaptează stilului său. Referințelor la artele egipteană, greacă preclasică, bizantină și japoneză, menționate în bibliografia de specialitate, Oana Turcu le adaugă o posibilă trimitere la arta neo-asiriană, care fusese recent descoperită.

Marta Zamfirescu-Boceanu se ocupă de relațiile complexe dintre arta Pop britanică, urmărită pe parcursul mai multor generații de artiști, și cultura pop, pe de o parte, respectiv arta Pop americană, pe de altă parte. Atentă la tensiunile dintre *high art* și *low art* pe care artiștii britanici le provoacă, le teoretizează și le fac manifeste în producțiile lor, autoarea stabilește un „continuum pop-Pop-pop”, care fluctuează între ceea ce ea numește fascinație și ironie și care destabilizează granițele dintre „artă” și „viață”.

Maria Popescu sistematizează tendințele stilistice identificabile în ilustrația de carte pentru copii din România anilor 1960-1970. Sprijinindu-se în parte pe interviuri cu ilustratori (dintre care unul a fost publicat în *Caietele de istoria artei* de anul trecut), ea reconstituie procesul de producție a cărților ilustrate, ce se dovedește mai relevant pentru înțelegerea subiectului decât presiunile politice care s-ar fi putut bănui că îngrădeau activitatea graficienilor. Astfel, ea demonstrează că opțiunile stilistice ale ilustratorilor, care presupun prelucrarea unor surse locale (folclorice sau de tradiție bizantină), respectiv provenind din arta vest europeană (de la cea medievală la cea a avangardelor istorice), sunt marcate în primul rând de necesitatea de a adapta ilustrațiile la caracterul textelor pe care le însoțesc.

În primul volum al *Caietelor de istoria artei*, Ioana Marinescu chestiona poziția biografiei artistice în istoria artei pornind de la personajul Poussin din *Capodopera necunoscută* a lui Balzac. În articolul de față ea propune o biografie fragmentară a artistului Nicolae Comănescu, structurată în jurul unor *topoi* ai biografiilor artistice, pentru a problematiza utilitatea lor în cercetarea artei contemporane. Pentru aceasta, autoarea urmărește modul în care funcționează în opera lui Comănescu referințele la alți artiști, din prezent sau din trecut, demonstrând că prezența lor are valoare autobiografică.

După cum se poate observa, unele dintre autoarele din acest volum au fost prezente și în *Caietele de istoria artei* publicate în urmă cu un an, cu texte pe teme conexe, ce demonstrează continuitatea preocupărilor lor științifice (Bianca Constantin, Maria Popescu și Ioana Marinescu) sau pe subiecte diferite, care sugerează diversitatea intereselor lor (Simona Drăgan și Georgiana Istrate). Dorim să subliniem faptul că cea mai mare parte dintre articole tratează exemple de artă europeană considerate majore, ceea ce presupune din partea studentelor temeritatea de a se raporta critic la istorici de artă care au marcat diversele orientări ale disciplinei. De asemenea, autoarele

care se ocupă de artiști români o fac mobilizând teorii și metodologii recente pentru a organiza și interpreta un material deloc sau incomplet studiat. Fără îndoială, toate acestea reflectă aplicarea directă a instrumentelor teoretice dobândite în timpul anilor de studiu la departamentul de Istoria și Teoria Artei al Universității Naționale de Arte din București și se datorează și colegilor noștri de departament, care le-au încurajat și le-au sprijinit în cercetările lor. Le mulțumim colegilor și îi mulțumim și Mariei Popescu pentru conceperea design-ului cărții și pentru corectura atentă.

Coordonatorii

Limite ale reprezentării Ierusalimului ceresc în tradiția iconografică bizantină

Bianca Constantin

Istoriografia reprezentărilor Ierusalimului Ceresc s-a concentrat cu precădere asupra producției artistice a Evului Mediu occidental, însă, mai recent, se manifestă o preocupare pentru posibile reprezentări ale acestei teme cu puternic caracter eshatologic în iconografia de tradiție bizantină. Una dintre vocile autoritare în acest domeniu este cea a istoricului de artă rus Alexei Lidov, a cărui perspectivă devine însă chestionabilă, dată fiind supralicitarea temei Ierusalimului Ceresc: considerată drept un liant ideologic al întregii lumi bizantine, aceasta este văzută drept o *imagine-paradigmă*[1] a mediului ortodox, dăinuind în forma sa simbolică mai bine de un mileniu. Tendința de universalizare a temei desprinde însă acest concept de contextul său esențial: fundalul apocaliptic cuprins în textul canonic al lui Ioan Teologul, scriere ce oferă o plastică descriere a Ierusalimului Ceresc. Pornind de la considerațiile problematice înaintate de Alexei Lidov cu privire la universalitatea acestei imagini în arta bizantină[2], lucrarea de față are drept miză analiza critică a unei asemenea interpretări, cu precădere prin referire la ipostaze iconografice din spațiul balcanic, precum și la contextul liturgic în care acestea funcționează.

În iconografia de tradiție bizantină nu există un tip de redare vizuală specific Ierusalimului Ceresc. Alexei Lidov susține însă că, în totalitatea lor, elementele de decor arhitectural din reprezentări în frescă ale unor teme precum *Buna Vestire* sau *Împărtășirea Apostolilor* constituie un ansamblu vizual coerent pentru ilustrarea Cetății

---

1. *Imaginea-paradigmă*, așa cum este definită de istoricul de artă Alexei Lidov, reprezintă o structură dinamică, vizibilă și recognoscibilă ce caracterizează un spațiu sacru. Conform concepției hierotopice, *imaginea-paradigmă* nu este formalizată și depășește metoda iconografică de interpretare, reunind aspecte ale spațiului sacru ce nu țin exclusiv de aria vizualului, ci și de rit, lumină, miros, performativitate. Alexei Lidov, „'Image-Paradigms' as a Category of Mediterranean Visual Culture. A Hierotopic Approach to Art History", în *Crossing Cultures. Papers of the 32nd International Congress in the History of Art*, Jaynie Anderson (ed.), Melbourne University Press, Melbourne, 2009, pp. 148-153.

2. Gândit de către A. Lidov drept *imagine-paradigmă*, Ierusalimul ceresc este considerat a se regăsi în toate bisericile, cu toate că nu există sub forma unei reprezentări vizuale. În alcătuirea acestui construct hierotopic ar fi incluse atât elemente arhitecturale, cât și structuri vizuale, dramaturgia ritului liturgic și a rugăciunii, efectele luminii sau ale mirosului. A. Lidov, „'Image-Paradigms'" , p. 149.

apocaliptice[3]. Îmi propun, așadar, prin demersul meu să examinez în ce măsură se justifică o astfel de interpretare simbolică a unor motive decorative, precum și dacă este întemeiată desprinderea imaginii Ierusalimului Ceresc de corespondentul său literar din Apocalipsa lui Ioan. Totodată, voi face apel la contextul liturgic pentru a putea analiza în ce măsură se justifică prezența unei reprezentări a Ierusalimului Ceresc după modelul propus de Lidov. Principalele mele argumente vor pune în lumină problemele generate de un sens atât de cuprinzător al conceptului de Ierusalim Ceresc, viziune ce conduce spre o simplificare radicală a aparatului iconografic și acționează reducționist asupra funcției imaginii în ritul bizantin.

Posibile ilustrări ale Ierusalimului Ceresc

Printre exegeții textelor biblice există încă o preocupare pentru înțelesurile și simbolistica din jurul Ierusalimului Ceresc, așa cum apare descris de textul canonic al Apocalipsei lui Ioan (Apocalipsa, 21:1-22:5). Cetatea sfântă - gândită în opoziție cu Babilonul căzut, reperul ultim al existenței mundane - poartă în descrierea sa certitudinea salvării celor drepți. Oferindu-i-se o bine conturată imagine plastică, Ierusalimul Ceresc a cunoscut, încă din arta Antichității târzii, multiple modalități de reprezentare. Desigur, tema nu este deloc lipsită de ambiguități, motiv pentru care în arta medievală nu s-a conturat o tipologie a ilustrării cetății apocaliptice. Mai mult decât atât, se poate vorbi despre receptarea acestei teme în lumea occidentală și cea orientală ca despre două fenomene separate, cu totul distincte în ceea ce privește încărcătura simbolică a Ierusalimului Ceresc.

Realitatea civică a Europei occidentale a receptat elemente de identitate culturală și de memorie care fac trimitere la Ierusalim[4]. Evocând Orașul Sfânt prin anumite forme arhitecturale[5], precum și prin prezența numeroaselor relicve despre care se credea că își au originea în Ierusalim, au fost create noi centre de pelerinaj care au suplinit credincioșilor drumul anevoios către Orașul Sfânt, aflat sub stăpânire arabă. De remarcat este faptul că, în Occident, Paradisul, Ierusalimul real, Ierusalimul Ceresc sau *Civitas Dei* erau gândite ca fiind similare, fără a exista diferențe tranșante între acestea[6]. Deși Ierusalimul Ceresc se definește și printr-un context determinat

---

3. A. Lidov, „Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach”, *Jewish Art*, nr. 24, 1998, pp. 340-353.

4. Robert Ousterhout, „Flexible Geography and Transportable Topography”, în *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic art: Studies in Honor of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Bianca Kühnel (ed.), Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, 1998, pp. 393-404. Pentru o trecere în revistă a practicilor și obiectelor care au păstrat la Roma identitatea Ierusalimului: Sible de Blaauw, „Translations of the Sacred City between Jerusalem and Rome”, în *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven, Wouter Weijers (eds.), Brill, Leiden-Boston, 2014, pp. 136-165.

5. O amplă descriere a formelor arhitecturale medievale care amintesc de Ierusalim în Richard Krautheimer, „Introduction to an Iconography of Medieval Architecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, pp. 1-33.

6. R. Ousterhout, „Flexible Geography”, pp. 394-397.

de Apocalipsa lui Ioan, în cazul de față nu se poate vorbi întotdeauna despre așteptări referitoare la un moment al sfârșitului lumii. Într-adevăr, descrierile orașelor prin referire la un asemenea model divin pot purta semnificații eshatologice, pot fi legate de mântuire, pot avea caracter apotropaic, însă pot fi uneori înțelese ca modalități de afirmare a autorității unui anumit oraș. Așadar, sugestiile asemănării cu Ierusalimul Ceresc nu sunt întotdeauna privite în lumea occidentală drept apocaliptice, ci fac referință la un prototip al Cetății Sfinte, în lumina unor concepții teologice larg acceptate încă de la Augustin. Totodată, trebuie remarcată tendința de afirmare a sacralității unui spațiu real și de idealizare a acestuia prin transformarea sa într-un loc de pelerinaj, asemănător Ierusalimului: sunt aduse relicve sau sunt imitate la nivel arhitectural anumite construcții-simbol ale Orașului Sfânt, în acest sens, biserica San Stefano din Bologna fiind un exemplu consacrat al mediului italian. Cercetări recente demonstrează că un fenomen asemănător poate fi identificat în orașele lumii medievale ortodoxe, astfel că s-a scris despre Ierusalim ca despre un model al spațiului sacru ce a fost transferat prin mecanismul hierotopic pe întreg teritoriul sud-slav, precum și în Rusia medievală[7]. Desigur, o asemenea abordare demonstrează caracterul unui *topos* de a fi transferabil, cu alte cuvinte de a putea fi reprodus într-un mediu nou.

În încercarea de a identifica însă trăsăturile unui posibil corespondent vizual al Ierusalimului Ceresc, trebuie avut în vedere numărul restrâns de imagini despre care se poate susține că ar putea fi o ilustrare directă sau aluzivă a Cetății apocaliptice. Un exemplu unanim acceptat de către exegeții imaginilor paleocreștine este reprezentat de fragmentul păstrat din decorația în mozaic a bisericii Sf. Gheorghe din Salonic (fig. 1)[8]. De la această primă reprezentare coerentă a Celei de-a Doua Veniri pornește și Alexei Lidov în articolul său, „Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach"[9], în încercarea de a urmări nuanțele temei iconografice a Ierusalimului Ceresc, din Antichitatea târzie și până în perioada post-bizantină. Deși nu se păstrează în integralitate, mozaicul de secol V[10] ce decorează cupola bisericii Sfântul Gheorghe

7. Cea mai recentă și cuprinzătoare abordare asupra complexității fenomenului aparține Jelenei Erdeljan și reunește ipostaze balcanice relevante pentru crearea unor spații sacre a căror identitate devine cea de „Nou Ierusalim". Jelena Erdeljan, *Chosen Places. Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*, Brill, Leiden-Boston, 2017.

8. Analiza iconografică și discuțiile din jurul datării edificiului, precum și a decorației în mozaic au fost tratate în Edmund Wiegand, „Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike. Datierung, Ideen und Künstgeschichtliche Stellung", *Byzantine Zeitschrift*, vol. 39, nr. 1, 1939, p. 116-145; André Grabar, „A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique", *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen-âge*, vol. 17, 1967, pp. 59-82; Eugene Kleinbauer, „The Iconography and the Date of The Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki", *Viator*, vol. 3, 1972, pp. 27-107; Aristotle Mentzios, „Reflections on the Interpretation and the Dating of the Rotunda of Thessaloniki", *Egnatia*, vol 6, 2001-2002, pp. 57-82.

9. A. Lidov, „Heavenly Jerusalem", pp. 340-353.

10. Problematica datării rămâne încă deschisă. O mare parte a cercetătorilor pledează pentru secolul al V-lea, însă există și ipoteza datării decorației în secolul al VI-lea, chiar în abordări recente: Jean-Michel Spieser, „Remarques sur les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique", în *VIIIth Conference*



Fig. 1. A Doua Venire, secolul al V-lea (?), cupola, biserica Sf. Gheorghe, Salonic

demonstrează prin elementele sale constitutive un puternic caracter apocaliptic. Ansamblul arhitectural complex, acceptat drept reprezentare a Împărăției lui Dumnezeu, înglobează un conglomerat simbolic fundamentat pe multiple surse teologice[11], dintre acestea reprezentativă pentru particularitatea apocaliptică a imaginii fiind similitudinea cu descrierile Ierusalimului Ceresc din Apocalipsa lui Ioan. Componenta arhitecturală nu este însă singura justificare a raportării la textul amintit și la o posibilă interpretare a imaginii în cheie apocaliptică; sunt de menționat în această privință figurile oranților – identificați drept sfinți martiri[12], reprezentări ale îngerilor – păstrate în câteva detalii din registrul median al mozaicului, motivul pietrelor prețioase – prezent în tot ansamblul ca sugestie a idealului spațial descris[13], precum și o foarte probabilă reprezentare a lui Iisus în apexul cupolei, fapt ce ar

of the International Committee for the Conservation of the Mosaics (ICCM): Wall and Floor Mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation, Ch. Bakirtzis (ed.), European Center of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, Salonic, 2005, pp. 437-446.

11. Mărturii legate de simbolismul creștin au fost identificate la teologi precum Paulinus din Nola sau Ambrozie. Maria Cristina Carile, *The Vision of the Palace of the Byzantine Emperiors as a Heavenly Jerusalim*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2012, p. 86.

12. M. C. Carile, *The Vision of the Palace*, pp. 68-79.

13. M. C. Carile, *The Vision of the Palace*, pp. 68-79.

confirma o ierarhizare la nivelul compozițional al imaginii[14]. Mai mult decât atât, s-a sugerat o posibilă ilustrare a lui Hristos triumfător, ca Împărat al lumii, victorios asupra morții, având o postură asemănătoare reprezentării sale în mozaic din absida mânăstirii Hosios David din Salonic sau a celei din absida bisericii Sfinților Cosma și Damian din Roma[15]. Așadar, decorația bisericii Sfântul Gheorghe din Salonic se remarcă drept un corespondent vizual bine articulat pentru A Doua Venire și intim legat de surse textuale prin excelență apocaliptice.



Fig. 2. Decorația în mozaic a absidei altarului, 402-417, biserica Santa Pudenziana, Roma

O altă imagine care a fost interpretată drept o ilustrare a Ierusalimului Ceresc se regăsește în decorația absidei bisericii Santa Pudenziana din Roma (fig. 2), mozaicul păstrat aici datând din perioada patronajului papei Inocențiu I (între anii 402-417)[16]. Un fundal arhitectural complex descrie compoziția, iar în centrul acestuia

14. M. C. Carile, *The Vision of the Palace*, p. 93.

15. E. Kleinbauer, „The Iconography and the Date", pp. 30-32.

16. S-a păstrat transcrierea lui Onofrio Panvinio, din secolul al XVI-lea, a unei inscripții astăzi dispărute din mozaicul de la Santa Pudenziana, dedicată Papei Inocențiu. Există o datare și mai restrânsă, propusă de Fredric W. Schlatter, care susține că mozaicul ar fi fost realizat între 410-417. Fredric W. Schlatter, „The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana", *Vigiliae Christianae*, vol. 43,

este reprezentat un munte în vârful căruia tronează o cruce monumentală, decorată cu aur și pietre prețioase în diferite nuanțe de roșu și verde. Pe cer apar patru ființe înaripate – cele patru fiare din cartea lui Ezechiel – cu chip de om, leu, taur și vultur. Sub cruce, Iisus este reprezentat stând pe un tron decorat tot cu geme și aur, cu o mână binecuvântând, iar cu cealaltă arătând o carte pe care se poate citi inscripția *DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE*. De-o parte și de cealaltă a tronului apar câte cinci apostoli, doi dintre aceștia - identificați drept Petru și Pavel - fiind orientați către Mântuitor și încoronați de două femei. S-a vorbit despre cele două personaje feminine ca fiind sfintele Prassede și Pudenziana, însă au fost înțelese și drept personificări ale *Ecclesia ex gentibus* și *Ecclesia ex circumcisione*, biserici convertite la creștinism de către Petru și Pavel[17]. O asemenea descriere iconografică complexă nu se poate rezuma la o singură interpretare, precum cea a ilustrării Ierusalimului Ceresc, ci trebuie citită ținându-se cont de multiplele surse care ar putea da naștere unei atât de bogate reuniuni de simboluri creștine. Pe lângă Apocalipsa lui Ioan, susținută drept sursă iconografică de anumiți cercetători[18], nu trebuie neglijată nici Cartea lui Ezechiel a Vechiului Testament, despre care s-a spus că a contribuit semnificativ la conceperea unei astfel de imagini, ținându-se cont mai ales de cheia de lectură și comentariile Sfântului Ieronim asupra acestei scrieri[19]. S-a vorbit și despre un posibil corespondent al Celei de-a Doua Veniri, însă cercetări ulterioare au subliniat faptul că imaginea are mai degrabă caracter eshatologic decât apocaliptic, fiind legată de triumful creștinismului și de statutul lui Iisus de Împărat al Cerurilor, nu de momentul definit istoric drept sfârșit al lumii[20]. Voi clarifica o asemenea distincție într-o secțiune ulterioară a studiului. Mozaicul din absida bisericii Santa Pudenziana este, așadar, un bun exemplu pentru a demonstra dificultatea și precauția cu care anumite elemente iconografice pot fi interpretate conform diverselor surse textuale.

Un caz particular ce merită menționat – cu discrepanțele temporale și spațiale deloc neglijabile dintre acest exemplu și cele prezentate anterior – îl reprezintă o icoană datată în jurul anului 1500 ce se regăsește astăzi la Mânăstirea Platytera din insula Corfu[21]. Numită *Călătoria către Noul Ierusalim*, icoana este o sugestie alegorică a drumului parcurs de om după viața sa, fie către Paradis, fie către Iad, construcția imaginii punând în paralel Ierusalimul Ceresc și Babilonul – orașul din ceruri și cel

1989, pp. 155-165.

17. M. C. Carile, „The Vision of the Palace", p. 118; Fredric W. Schlatter, „The Two Women in the Mosaic of Santa Pudenziana", *Journal of Early Christian Studies*, vol. 3, nr. 1, 1995, pp. 1-24.

18. Bianca Kühnel propune o interpretare a imaginii ce presupune înțelegerea decorației drept punte între lumea terestră și cea cerească, Ierusalimul Ceresc fiind aici reprezentat sub forma Ierusalimului real. Bianca Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Herder, Rom-Freidburg-Viena, 1987, pp. 63-72.

19. F. W. Schlatter, „Interpreting the Mosaic", pp. 276-295.

20. M. C. Carile, „The Vision of the Palace", pp. 106-108.

21. Slobodan Ćurčić, Evangelia Hadjitryphonos (eds.), *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Princeton University Art Museum, Princeton, 2010, pp. 342-346.

pământesc – prin amplasarea celor două în extremitățile imaginii. Inscripția situată deasupra Cetății sfinte îmbină profeții ale Vechiului Testament și fragmente din Apocalipsa lui Ioan:

„Despre Ierusalimul Ceresc, din profetul Isaia și din Tobit, și din David, și din Apocalipsa lui Ioan. Cetatea lui Dumnezeu, Sfânt Sion și Ierusalim Ceresc, ale cărei temelii sunt pe munții cei sfinți iar împrejmuirea sa – zidită din smaralde și safire și rubine și diamante și celelalte pietre prețioase, prinse laolaltă în aur; și fortificațiile sale – din jasp; porțile – din mărgăritare de preț; iar piețele sale sunt pardosite cu aur curat, având preafrumoase lăcașuri din cristal transparent și mărgăritare și aur strălucitor; [cetate] în care prea-limpedea apă a vieții fără de moarte [curge în] râuri și [se află] pomi frumoși, spre odihna și desfătarea poporului fericit. Care a ieșit din Marele Babilon prin poarta cea strâmtă, a străbătut calea Domnului cea îngustă și, după multe dificultăți și suferințe, strădanii și sudori pe cărarea cea aspră și pe urcușul virtuților, a pătruns puhoi în acest loc, a primit de la Dumnezeu cununa slavei bunătăților celor veșnice și se veselește în deplină tihnă și desfătare fără sfârșit, căci îl contemplă pe Împărat în slava sa și [a devenit] moștenitor pe vecie al pământului celor vii”[22].

Babilonul este portretizat ca în textul Apocalipsei 18:3-8, având sub zidurile sale masive și albe o reprezentare alegorică: femeia îmbrăcată în haină roșie, încoronată și împodobită, stând pe o fiară roșie și ținând în mâna sa stângă un pahar de aur. Orașul are aspectul unei cetăți impunătoare, cu o arhitectură rafinată ce simbolizează bogăția locuitorilor. Există două porți ale Babilonului. Prima, îngustă, este a oamenilor ce poartă pe umerii lor cruci și urcă, pe un drum anevoios, către Ierusalimul Ceresc. Cea de-a doua, mai largă, este punctul de pornire a unei procesiuni către Iad, în care cei reprezentați sunt personificări ale unor păcate precum vrăjitoria (φαρμακεία), idolatria (εἰδωλολατρία), adulterul (μοιχεία) sau blasfemia (βλασφημίας)[23]. Deasupra intrării în Iad, o femeie cu mantie roșie alături de un înger salvează un suflet de la suferință. Cetatea Ierusalimului poartă inscripția ΑΓΙΑ CΙΩΝ și domină jumătatea superioară a imaginii. Mai mic decât Babilonul, dar cu un aspect

22. S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, p. 342. ΠΕΡΙ ΤΗC ΑΝΩ ΙΕΡΟΥCΑΛΗΜ, ΕΚ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΗCΑΪΟΥ Κ(αί) ΤΩΒΙΤ, Κ(αί) ΔΑΒΙΔ, ΚΑΙ ΤΗC ΑΠΟΚΑ ΛΥΨΕΩC ΤΟΥ / ΙΩΑΝΝΟΥ CΥΛΛΕΧΘΕΝΤΑ [.] ΠΟΛΙC Θ(εο)Υ Η ΑΓΙΑ CΙΩΝ Κ(αί) Η ΑΝΩ ΙΕΡΟΥCΑΛΗΜ ΗC ΤΑ ΘΕΜΕΛΙΑ ΕΝ ΟΡΕCΙ ΤΟΙC Α[ΓΙ]/ΟΙC Ο ΔΕ ΠΕΡΙΒΟΛΟC ΑΥΤΗC ΩΚΟΔΟΜΗΤ(αι) CΜΑΡΑΓΔΟΙC Κ(αί) CΑΠΦΙΡΟΙC Κ(αί) ΑΝΘΡΑΞΙ Κ(αί) ΑΔΑΜΑCΙ Κ(αί) ΤΟΙC ΛΟΙΠΟΙC ΕΚΛΕΚ/ΤΟΙC ΛΙΘΟΙC, CΥΓΚΕΚΟΛΛΗΜΕΝΟΙC ΧΡΥCΙΩ ΑΙ ΔΕ ΕΠΑΛΞΕΙC, ΙΑCΠΙΔΙ Κ(αί) ΟΙ ΠΥΛΩΝΕC ΠΟΛΥΤΙΜΟΙC ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΙC ΑΙ ΔΕ / ΠΛΑΤΕΙΑΙ ΧΡΥCΙΩ ΚΑΘΑΡΩ ΕΙCΙΝ ΕCΤΡΩΜΕΝ(αι), ΜΟΝΑΣ ΕΧΟΥCΑΙ ΠΕΡΙΚΑΛΛΕΙC ΕΚ ΔΙΑΦΑΝΟΥC ΚΡΥCΤΑΛΛΟΥ ΜΑΡΓΑΡΙΤΩΝ / ΤΕ Κ(αί) ΧΡΥCΟΥ CΤΙΛΒΟΝΤΟC ΕΝ Η ΠΟΤΑΜΟΙ ΔΙΑΥΓΕCΤΑΤΟΥ ΥΔΑΤΟC ΑΘΑΝΑΤΟΥ ΖΩΗC Κ(αί) ΩΡΑΙΑ ΔΕΝΔΡΑ ΕΙC ΑΝΕCΙΝ Κ(αί) ΘΥ/ΜΙΔΙΑΝ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΛΑΟΥ: ΟC ΕΚ ΤΗC ΜΕΓΑΛΗC ΒΑΒΥΛΩΝΟC ΔΙΑ ΤΗC CΤΕΝΗC ΠΥΛΗC ΕΞΕΛΘ(ων), Κ(αί) ΤΗΝ ΤΕΘΛΙΜΕΝΗΝ ΤΟΥ Κ(υρίο)Υ ΑΝ[Υ]/ C (ας) ΟΔΟΝ, ΜΕΤ ΠΟΛΛΑC ΘΛΙΨΕΙC Κ(αί) ΤΑΛΑΙΠΟΡΙ(ας) ΜΟΧΘΟΥC ΤΕ Κ(αί) ΥΔΡΩΤ(ας) ΕΝ ΤΗ ΤΡΑΧΕΙΑ ΤΡΙΒΩ Κ(αί) ΑΝΑΝΤΙ τα(ων) ΑΡΕΤ(ων) ΕΚΧΥΘΕΝΤ(ας) ΕΙ/ΧΗΛΘΕΝ ΩΔΕ Κ(αί) ΠΑΡΑ ΤΟΥ Θ(εο)Υ CΤΕΦΑΝΟΝ ΔΟΞΗC ΛΑΒΩΝ Τ(ων) ΑΙΩΝ(ίων) ΑΓΑΘ(ων) ΜΕΤΑ ΠΟΛΛΗC ΑΝΕCΕΩC Κ(αί) ΜΗΔΕΠΟΤΕ ΠΑΥΟΜΕΝΗC ΧΑΡ(ας) Α/ΠΟΛΑΥΕΙ ΤΟΝ ΒΑCΙΛΕΑ ΜΕΤΑ ΔΟΞΗC ΟΡ(ων), Κ(αί) ΔΙ'ΑΙΩΝΟC ΚΛΗΡΟΝΟΜΩΝ ΤΗΝ ΤΩΝ ΖΩΝΤΩΝ ΓΗ(ν). Trad.: Vlad Bedros.

23. S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, p. 344.

romboidal și organizare simetrică, orașul ceresc are douăsprezece porți sub forma unor turnuri, păzite la interior de către sfinți. În centrul construcției geometrice, Iisus este reprezentat în haine albe și înconjurat de opt grupuri de credincioși cărora le este destinată viața veșnică în Ierusalimul cel de Sus[24].

Așadar, având în vedere varietatea de motive și diversitatea schemelor iconografice utilizate pentru a reprezenta imaginea Ierusalimului Ceresc, cu greu se poate vorbi despre o continuitate sau despre o tipologie în abordarea acestei teme în arta creștină.

Arhitectură și simbol

Ceea ce Alexei Lidov a încercat să demonstreze este tocmai opusul a ceea ce realitatea iconografică ne arată. Așa cum am subliniat anterior, Ierusalimul Ceresc nu are un corespondent vizual exact, iar imaginile despre care se poate spune că ilustrează această temă iconografică sunt în număr restrâns. Următoarele secțiuni ale articolului tratează un nou aspect, anume măsura în care Ierusalimul Ceresc ar putea avea rolul *imaginii-paradigmă*, așa cum este definită de către Alexei Lidov[25], pornind de la funcția de simbol a formelor arhitecturale reprezentate în pictura murală de tradiție bizantină sau în ilustrația de manuscris.

Arhitectura spațiilor sacre nu a fost niciodată lipsită de o amplă încărcătură simbolică, fapt dovedit de textele și imnografia creștinismului timpuriu. Divinitatea era considerată prezentă în fiecare construcție, imnografii punând în relație ritul Euharistiei cu rolul Bisericii de a fi reședință a lui Iisus și a înțelepciunii[26]. Începând cu cel de-al șaselea secol, apar imnuri închinate Bisericii ce aduc argumente în favoarea simbolismului cosmic, reflectat inclusiv în arhitectură[27]. Este, așadar, justificat a cerceta și a căuta încărcătura simbolică a imaginilor ce cuprind reprezentări ale unor construcții arhitecturale.

În majoritatea reprezentărilor narative din pictura bizantină, scena ilustrată este însoțită de un fundal arhitectural sau peisagistic. Nu este deloc neglijabilă funcția acestuia, însă rămâne de cercetat în ce măsură Ierusalimul Ceresc poate

24. S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, p. 346.

25. A. Lidov, „Heavenly Jerusalem”, p. 340-353.

26. Scrieri ale exegeților precum Eusebiu din Cezareea, Paulinus din Nola sau egipteanul Shenouda redactează alegorii ale Bisericii, fără a neglija discuția despre existența fizică a construcțiilor arhitecturale și simbolistica acestora. Katherine McVey, „Spirit Embodied: The Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture”, în *Architecture as Icon*, pp. 45-52.

27. Imnurile care atestă încărcătura simbolismului cosmic în arhitectura eclezială îndeamnă cititorul la contemplarea construcției, având în prim plan creația dumnezeiască și revelarea sa prin arhitectură. În acest sens, relevant este un imn al mediului sirian închinat Sfintei Sofia din Edessa. McVey, „The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 37, 1983, pp. 91-121.

fi considerat o particularitate a simbolismului arhitectural. Detaliile iconografice specifice scenei *Bunei Vestiri*, așa cum sunt templul sau grădina, sunt interpretate de către Alexei Lidov drept constituenți ai reprezentării Ierusalimului Ceresc, prin apel la metaforele atribuite Fecioarei în imnografie. Este de remarcat, într-adevăr, faptul că în iconografia *Bunei Vestiri* se regăsesc printre cele mai sugestive exemple ale asocierii Fecioarei cu Biserica sau cu Paradisul, metafora „arhitecturală" din imagine reproducând cu fidelitate „metafora" imnografică[28]. În Megalinarul Liturghiei lui Vasile cel Mare, Fecioara este descrisă drept „Biserică sfințită și Rai cuvântător", iar în Imul Acatist apare ca „a ușilor Raiului deschizătoare", „Biserică însuflețită", „al Bisericii turn de neclintit" sau chiar „scară cerească pe care Dumnezeu a coborât", prin referire la viziunea patriarhului Iacob, străveche referință tipologică a Întrupării. Însă sensul acestor repere imnografice nu se poate rezuma la a reflecta imaginea unei Cetăți apocaliptice. Multiplele valențe ale „metaforelor" au rolul de a determina un context ideal pentru momentul întrupării: Fecioara, Noua Evă, este cea aleasă pentru a împlini istoria Vechiului Testament și pentru a deveni „Născătoare de Dumnezeu"[29]. Mai mult decât atât, o și mai sesizabilă simbolistică a întrupării se reflectă în imaginea *Bunei Vestiri* atunci când aceasta marchează zona de trecere dinspre naos către altar - locul sacru al celebrării ritului euharistic, așa cum se întâmplă, de pildă, la Kurbinovo (fig. 3) și la Lagoudera, unde scena este construită astfel încât voleurile iconografiei – Fecioara și Gabriel – să flancheze absida altarului[30].



Fig. 3. Buna Vestire, 1191, arcul triumfal, biserica Sf. Gheorghe, Kurbinovo

28. Henry Maguire, *Nectar and Illusion: Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2012, pp. 136-138.

29. John Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, Fordham University Press, New York, 1979, pp. 146-149.

30. Warren Woodfin, „Wall, Veil and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church", în *Kariye Camii, Yeniden / The Kariye Camii Reconsidered*, Holger Klein, Robert Ousterhout, Brigitte

Începând cu secolul al XI-lea, este remarcabil interesul tot mai accentuat pentru ilustrarea în altar a Bisericii Triumfătoare, într-o formulă iconografică bazată pe oficiul liturgic și structurată ierarhic, formulă ce alocă un amplu registru unei teme prin excelență euharistice – cea a *Împărtășirii Apostolilor*[31]. Elementele arhitecturale reprezentate în scena Comuniunii întăresc semnificația ritualului ilustrat și contribuie la articularea dimensiunii esențiale pe care miracolul transsubstanțierii îl are în cadrul liturghiei. Venind în sprijinul unei ilustrări a unui spațiu sacru al împărtășirii cu pâine și vin, componente ale decorului precum masa de altar acoperită de un ciboriu sau reprezentări simplificate ale unui templu ocupă un loc central în imagine, alături de îngerii ce poartă ripide, ca referință la Liturghia Cerească. Astfel de formule vizuale sunt considerate de Alexei Lidov drept detalii cu valoare sinecdotică pentru o ilustrare a Ierusalimului Ceresc. Savantul rus merge mai departe, argumentând că tocmai Ierusalimul Ceresc ar reprezenta și locul jertfelnicului lui Dumnezeu, în care se înfăptuiește celebrarea liturgică ilustrată[32]. Asemenea presupuneri, însă, pot altera și simplifica semnificația scenei. De pildă, în cazul reprezentării de la biserica Sf. Maria din Peć (fig. 4), elementul arhitectural situat în centrul compoziției devine, prin



Fig. 4. Împărătșirea Apostolilor, c.1330, absida altarului, biserica Maicii Domnului, Peć

prezența serafimului, un posibil corespondent al porților Paradisului, însă nu se justifică simplificarea radicală a semnificației arhitecturale la care recurge Alexei Lidov prin asocierea cu motivul Ierusalimului Ceresc. Construcția trimite mai curând către un spațiu primordial al euharistiei, către un ritual ideal al Bisericii Triumfătoare menit să fie reflectat în mod anagogic de ritul Bisericii de pe Pământ. Structura arhitecturală comentată nu pare să trimită către Ierusalimul Ceresc – concept ce, deși include un model de Cetate ideală, nu poate fi disociat cu ușurință de conținutul său

Pitarakis (eds.), İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, Istanbul, 2011, p. 380.

31. Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, Londra, 1982, pp. 178, 198, 215-217.

32. A. Lidov, „Heavenly Jerusalem”, p. 345.

apocaliptic. Trebuie ținut cont de faptul că ritul euharistic are valențele sale eshatologice, motiv pentru care, la o primă vedere, imaginea Ierusalimului Ceresc în cadrul reprezentării Împărtășirii Apostolilor ar putea părea plauzibilă, însă, așa cum voi arăta în următoarea secțiune a lucrării, o asemenea interpretare devine problematică.

Context liturgic și teologic

Euharistia, conform teologiei bizantine, presupune adevărata comuniune cu Iisus, ritul având o dimensiune cosmică prin faptul că reprezintă Întruparea Logosului. Nu are o simplă funcție simbolică, ci înglobează tocmai realitatea preschimbării: pâinea dospită și vinul devin trupul și sângele lui Hristos, aducându-se în prezent sacrificiul făcut de Hristos pentru omenire, Ridicarea sa la cer, precum și A Doua sa Venire.

Interpretările simbolismului arhitectural care plasează Ierusalimul Ceresc în centrul scenei *Împărtășirii Apostolilor* deschid o problemă de ordin conceptual, fapt ce face necesare câteva delimitări menite să clarifice, în special, raportul dintre puternica implicație apocaliptică a Ierusalimului Ceresc și componenta eshatologică a liturghiei. Utilitatea unor astfel de clarificări rezidă tocmai în a nuanța sensurile pe care imaginea le capătă prin interacțiunea cu ritul liturgic, dar și în a reconfigura înțelegerea unui concept al cărui sens a fost în mod neîntemeiat extins. Din faptul că o imagine are o profundă semnificație liturgică nu poate decurge faptul că aceeași imagine cuprinde sugestii ale Ierusalimul Ceresc.

Cu precădere în studiile de istoria artei, s-a recurs la a accepta echivalența dintre Ierusalimul Ceresc și Împărăția lui Dumnezeu, fapt ce a condus spre asocierea primului concept amintit cu un model al paradisului[33] sau chiar cu imaginea Bisericii ideale[34], având în vedere trunchiul comun al descrierilor textuale: atât Ierusalimul Ceresc, cât și Paradisul, Biserica, sau, într-un sens mai larg, Împărăția lui Dumnezeu, sunt descrise sub forma templului, a cetății, a orașului sau a palatului ideal – fie că vorbim de surse biblice, apocrife sau de viziuni ale sfinților. Asocierile enunțate nu trebuie nicidecum înțelese ca fiind pe deplin nejustificate, din contră, trebuie ținut cont de faptul că se pot încetățeni la nivelul imaginii, precum în exemplul decorației din biserica Sfântul Gheorghe de la Salonic: Împărăția lui Dumnezeu este reprezentată conform descrierilor Ierusalimului Ceresc și, mai mult decât atât, există ipoteza unei posibile analogii cu o artă specifică mediului aulic[35]. O clarificare formală este, însă, necesară pentru a exclude atribuirea unui sens extensiv și improbabil reprezentărilor:

33. Maria Cristina Carile, „Imperial Palaces and Heavenly Jerusalems: Real and Ideal Palaces in Late Antiquity”, în *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, Alexei Lidov (ed.), Indrik, Moscova, 2009, pp. 90-97.

34. A. Lidov, „Heavenly Jerusalem”, pp. 350-353.

35. M. C. Carile, „The Vision of the Palace”, pp. 92-99.

nu se poate vorbi despre o echivalență între termenul de Ierusalim Ceresc și cel de Împărăție a lui Dumnezeu, ci mai degrabă de un raport de subordonare.

Ierusalimul Ceresc are particularitatea de fi descris de un context aparte - cel cuprins în Apocalipsa lui Ioan Teologul. Textul biblic amintit are un caracter profetic și aduce sugestii temporale referitoare la evenimentele descrise, repere ce se concretizează drept un parcurs cronologic precis al faptelor istorice[36]. Cetatea apocaliptică a Ierusalimului Ceresc - întâlnită în Apocalipsa lui Ioan sub denumirea de Noul Ierusalim[37] – este caracterizată de apariția sa în momentul ultim al ființării mundane, când din ceruri „cetatea sfântă" se „pogoară de la Dumnezeu". Caracterul apocaliptic se remarcă, așadar, drept o constantă a conceptului de Ierusalim Ceresc, dacă descrierile din Apocalipsa lui Ioan sunt acceptate drept fundamente ale acestuia. Textul ar putea fi relevant pentru un demers al interpretării iconografice pentru că este singura sursă care oferă o descriere a Ierusalimului Ceresc ce poate fi transpusă vizual. Însă trebuie precizat că dimensiunea sa apocaliptică nu este neapărat conformă cu diversele nuanțe eshatologice pe care mai largul concept de Împărăție Dumnezeiască le capătă în context liturgic.

Cu toate că a fost acceptată drept scriere canonică începând cu cel de-al șaselea secol, Apocalipsa lui Ioan nu este citită în cadrul slujbelor ortodoxe[38] și nu are un rol determinant pentru ritul liturgic. Puternica încărcătură eshatologică a liturghiei nu se definește prin a proiecta în viitor un moment apocaliptic, ci prin a prezentifica, în egală măsură, atât ceea ce a fost, cât și ceea ce va fi[39], transcendând temporalitatea și istoricitatea. Sunt comemorate simultan Crucea, Sfântul Mormânt, Învierea, Înălțarea, precum și momentul celei de-a doua veniri a lui Hristos[40], astfel că evenimentul ultim (*eschaton*) este de la sine înțeles nu doar ca sfârșit, ci și ca desăvârșire a istoriei[41]. Eshatologia, ca manifestare a scopului istoriei în întreaga desfășurare a timpului, nu anulează nicidecum ideea unei Judecăți finale[42], dar o

36. Occidentul a cunoscut teama de sfârșitul lumii mai cu seamă în preajma anului 1000. Lumea bizantină, pe de altă parte, a avut mai multe momente considerate apocaliptice, însă nu a existat o teamă atât de accentuată ca în Occident. Probabil cel mai reprezentativ este anul 7000 (1491-1492), semnificând 7000 de ani de la facerea lumii. Paul Magdalino, „The Year 1000 în Byzantium", în *Byzantium in the Year 1000*, P. Magdalino (ed.), Brill, Leiden–Boston, 2003, pp. 233–270.

37. A nu se face confuzia între „Noul Ierusalim" și „Ierusalim Ceresc". Utilizarea terminologiei cuprinse în Apocalipsa lui Ioan este, bineînțeles, corectă. Totuși, intenția este de a nu crea confuzie între termenul biblic și noile abordări asupra fenomenului de *translatio Hierosolymi* (în cadrul căror a Noul Ierusalim este înțeles drept o reproducere a sacralității Ierusalimului real, fără a purta neapărat conotații apocaliptice).

38. J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, p. 7-8.

39. J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, p. 219.

40. Gregory Dix, *The shape of Liturgy*, Dacre Press Westminster, Londra,1949, pp. 262-263.

41. G. Dix, *The shape of Liturgy*, p. 258.

42. G. Dix, *The shape of Liturgy*, pp. 262-263. Autorul utilizează terminologia „within time" pentru

determină drept un dat transcendent, prezentificat prin Liturghie și rit euharistic. Cea de-a doua venire este înțeleasă, deci, ca „deja realizată”[43], fiind valabilă indiferent de circumstanța temporală.

O concentrare a tuturor acestor nuanțe eshatologice într-un simbol universal – cel al Ierusalimului Ceresc - se impune, așadar, drept problematică prin faptul că reduce imaginea la o singură instanță temporală și la o dimensiune apocaliptică despre care nu se poate spune că funcționează universal. Mai mult decât atât, Alexei Lidov propune înțelegerea Ierusalimului Ceresc drept *imagine-paradigmă* a mediului bizantin. Conform ipotezei sale, chiar dacă nu este reprodusă formal, imaginea Ierusalimului Ceresc ar exista în orice biserică sub o formă mai degrabă vizionară, fiind creată nu doar prin arhitectură și iconografie, ci și prin liturghie și rit[44]. În sensul propus de Alexei Lidov, imaginea Ierusalimului Ceresc are o funcție unificatoare, însă o asemenea perspectivă acționează reducționist asupra aparatului iconografic, limitând pluralitatea de sensuri pe care imaginea le poate căpăta prin relația cu liturghia, prin amplasamentul său în cadrul spațiului sacru, prin caracterul intertextual, precum și prin valențele simbolice.

Concluzii

Intertextualitatea este una din principalele cauze pentru care, în cadrul unei teme iconografice, reprezentările pot varia. Aceeași particularitate a imaginii este cea care, extinsă la nivelul unui program iconografic, descrie o rețea de concepte și propune un sistem coerent și articulat de relații între surse scripturale, teologice și liturgice. Ansamblul imagistic are capacitatea de a forma și de a ordona o totalitate, de a sta în slujba un complex de idei creștine, fără a se limita la un unic simbol, precum cel al Ierusalimului Ceresc. Unitatea unui program iconografic nu se poate defini printr-o *imagine-paradigmă*, ci mai degrabă prin dimensiunea sa structurală, prin faptul că are capacitatea de a oferi coerență unui sistem de valori creștin, sistem pe care îl activează și îl prezentifică printr-o diversitate a reprezentărilor. Așa cum am arătat deja cu ajutorul imaginilor prezentate în prima parte a lucrării, fiecare scenă are propriul nucleu simbolic, funcționând ca nod al rețelei iconografice[45].

Concluzionând, două sunt motivele pentru care un reper particular, în cazul de față – Ierusalimul Ceresc, nu poate fi activ în întreg programul iconografic. Pe de-o parte,

---

ceea ce am tradus desfășurare a timpului. Trebuie subliniat și sensul de temporalitate transcendentă (opusă unui parcurs cronologic), eshatologia manifestându-se „întru timp”.

43. J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, p. 219.

44. A. Lidov, „Image-paradigms”, p. 149.

45. Martin Kemp, „Medieval Pictorial Systems”, în *Iconography At the Crossroads: Papers From the Colloquium Sponsored By the Index of Christian Art*, Princeton University, 23-24 March 1990, Brendan Cassidy (ed.), Princeton University Press, Princeton, 1993, pp. 127-128.

la nivelul ansamblului vizual s-ar crea o unică direcție interpretativă, care acționează restrictiv asupra multiplelor valențe pe care sistemul imagistic, ca totalitate, le presupune. Pe de altă parte, conceptul în sine de Ierusalim Ceresc și-ar corupe nejustificat sensul specific, desprinzându-se chiar de contextul care i-a oferit cea mai plastică descriere: Apocalipsa lui Ioan.

Istorie socială și alegorie în frescele *Bunei* și *Relei Guvernări* de Ambrogio Lorenzetti. Problema referinței

Simona Drăgan

Argument

Acest studiu își propune să cerceteze limitele referențialității în frescele lui Ambrogio Lorenzetti din Palazzo Pubblico, Siena, considerate a fi primul mare ansamblu de pictură seculară din Europa. Frescele au fost în general analizate de exegeți în două mari direcții: a filosofiei politice și, respectiv, a „realismului". În acest al doilea sens, cercetătorii consideră că ele transmit prin imagine (în *Efectele Bunei/ Relei Guvernări*) informații și scene cu valoare documentară despre viața citadină și cea rurală din Evul Mediu trecentist sienez, fiind totuși discutabilă măsura în care se poate identifica acest lucru. Având în vedere și rolul alegoriei în cadrul acestui ansamblu, precum și delimitările clasice operate în analiza celor trei pereți cu frescă între zonele de alegorie și cele de realism, voi pune în discuție, în lumina unor propuneri interpretative noi, raporturile alegorie/ realism și posibilitatea unor „contaminări" care complică interpretarea. Analiza referențialității și a posibilității de cercetare a unei lucrări de artă ca document vizual pentru istorici vor fi urmărite în prezentul studiu din perspectiva microistoriei și a istoriei vieții cotidiene[1].

1. Aflate la confluența dintre istorie și antropologie, microistoria și istoria vieții cotidiene, dezvoltate începând cu anii 1970, reprezintă direcții după cei mai mulți autori menite a se resemna cu o poziție marginală în discursul istoriografiei generale. Microistoria este asociată cel mai adesea cu școala de istoriografie italiană reprezentată de Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi ș.a. Interesată de specificul comunităților mai mici, al culturilor regionale, de exclușii societății sau de „lipsa de armonie din societățile tradiționale" (Ecaterina Lung, *Istoria culturală: origini, evoluții, tendințe*, București, Editura Universității din București, 2009, p. 79), această direcție istoriografică și-a găsit cele mai bune aplicații pe comunități premoderne, umplând goluri ale marii Istorii și producând un tip de literatură istorică având cel mai adesea mize profunde: de exemplu, aceea de a sesiza „particularități observabile empiric, pentru a revela codurile, forțele și procesele active în modelarea formelor culturale" (Nancy Stieber, „Microhistory of the Modern City: Urban Space, Its Use and Representation", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, nr. 3, 1999/2000, p. 383) sau de a urmări, conform declarațiilor lui Carlo Ginzburg, „cum supraviețuiesc în timp ideologiile care nu fac parte din cultura hegemonică în mentalul non-elitelor" (apud Robert M. Burns, ed., „Introduction: cultural history", în *Historiography: Critical Concepts in Historical Studies: Volume IV: Culture*, Routledge, London and New York, 2006, p. 9). Situată aparent în contextul mai amplu al istoriografiei postmoderne, microistoria se opune atât istoriei sociale promovate de școala

Context istoric și politic

În jurul anului 1300, în pictura narativă italiană s-a produs o revoluție în decurs de numai două-trei decenii[2]. Noi teme au pătruns în repertoriul picturii seculare din statele italiene: viziuni sociale și politice, subiecte din literatura epică, scene de bătălie din cronici istorice. Noua figură a devenit *alegoria*, folosită ca *exemplum* pentru un fapt de natură teoretică sau abstractă. Ceea ce se afirmă însă în premieră sunt dimensiunile monumentale ale alegoriei, coroborate cu funcția politică nouă. Alegoria poate servi acum și în alt mod decât ca ilustrare a textului sacru pentru analfabeți[3]: afirmând noi principii de viață civică, ea devine, în absența textului, o „declarație erudită în forme vizuale"[4], însoțită adesea de glose verbale preluate din cultura scrisă (*tituli*).

Pe un fundal republican prezent și în orașul-stat vecin Florența, artiștii sienezi s-au inspirat din alegoria de tip monumental și narativ practicată la Florența de Giotto[5], dar au produs și unele noutăți specifice mediului sienez[6]. În peisajul artistic trecentist, Ambrogio Lorenzetti (1290-1348), căruia îi sunt atribuite inovații „fără pereche" în reprezentările naturaliste și o iconografie relativ originală[7], s-a impus ca *pictor doctus*, așa cum avea să îl numească apreciativ, la aproximativ un secol după moarte, Lorenzo Ghiberti (*I Commentarii*, c. 1447). Cu excepția câtorva comenzi realizate în Florența, în aproape întreaga sa carieră (curmată de ciumă în 1348) pictorul a activat în Siena și a răspuns unor comenzi publice, câștigându-și inclusiv reputația de „pictor ‹politic›"[8]. Oricât de inventiv însă, concepția frescelor *Bunei*

Analelor, cât și (cel puțin în intențiile unora dintre promotorii săi) postmodernismului însuși, prin reafirmarea importanței acordate analizei empirice și metodelor riguroase de investigare (Georg G. Iggers, apud E. Lung, *Istoria culturală*, p. 83). I s-a reproșat că reduce istoria la o scară mult prea mică, la anecdotic și la preocupări demne de colecționismul de anticariat. Pe de altă parte, istoria vieții cotidiene (*Alltagsgeschichte*), promovată de Școala de la Bielefeld (ex. Hans Medick), a apărut ca o nouă formă de istorie socială, dezvoltată pe baze antropologice și culturaliste dinspre direcția de cercetare „history from below" a noii stângi britanice. Deși studiază, ca și microistoria, lucruri „mărunte" în contexte microsociale, spre deosebire de microistorie aceasta revine uneori la metode de analiză cantitativă.

2. Hans Belting, „The New Role of Narrative in the Public Painting of the *Trecento*. History and Allegory", *Studies in the History of Art*, vol. 16, 1985, p. 154. În continuare, paragraful sintetizează ideile din acest studiu.

3. Aluzie la celebra formulă a papei Grigore cel Mare.

4. H. Belting, „The New Role of Narrative", p. 166. *Toate traducerile citatelor din text aparțin autoarei.*

5. Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images. Sienne, 1338*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, p. 72.

6. De exemplu, în Siena reprezentarea artistică a virtuților bunei guvernări comunale a preluat inclusiv modele iconografice din Sfânta Scriptură, precum Moise opunându-se Faraonului (P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 71).

7. H.B.J. Maginnis, „Ambrogio Lorenzetti", în *The Dictionary of Art*, Jane Turner (ed.), Vol. 19, Grove Dictionaries, New York, 1996, p. 668.

8. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 63.

și Relei Guvernări nu îi aparține cel mai probabil în mod exclusiv[9], deși literatura de specialitate nu a identificat nici posibilul (co)autor, și nici identitatea poetului cunoscător de inovații poetice dantești care i-a servit, în limba vernaculară, versuri adăugate în frescă *tituli*-lor latinești.

Executate în perioada februarie 1338 - mai 1339 pe circa șapte metri lungime pe peretele de nord al Sălii Păcii din Palazzo Pubblico, Siena, și câte paisprezece metri pe fiecare din cei doi pereți laterali, într-o lectură de la stânga la dreapta, frescele *Bunei și Relei Guvernări* (fig. 1-3) au reprezentat o comandă publică a Celor Nouă, consiliu de guvernământ care a condus Siena între 1287 și 1355, fiind alcătuit din burghezie preponderent comercială, animată de valori republicane.

Republică autonomă în secolele XII-XVI, aflată pe o rută comercială și de pelerinaj numită *via Francigena*, Siena a fost un oraș marcat de luptele papale-imperiale și de zgârcenia resurselor naturale existente, fiind totodată adânc influențată de antagonismele dintre vechea aristocrație și burghezia comercială emergentă, din care se vor ridica și aleșii în consiliul Celor Nouă[10]. Anul 1400, adoptat de Hans Baron ca reper în fixarea începutului unei ideologii urbane republicane prin luptele florentine purtate împotriva Milanului[11], a fost ulterior devansat de Quentin Skinner, care a plasat acest moment în Siena, în prima jumătate a secolului al XII-lea[12]. Într-un asemenea context se situează magistrații sienezi din consiliul Celor Nouă, care au dorit, între altele, să își consolideze politicile teritoriale cu reprezentări veridice, așa-numite „portrete topografice"[13], o formă de „artă civică"[14] prin care două registre figurative opuse, alegoria politică și scenele realiste, se înscriau deja armonios, conform comentatorilor, în „tradiția (sieneză) a utilizării sociale și politice a picturii"[15].

9. P. Boucheron, *Conjurer la peur* , p. 60.

10. Jenna Soleo-Shanks, „From Stage to Page: Siena's *Caleffo dell'Assunta*, Spectacular Machines, and the Promotion of Civic Power", în Elina Gertsman, Jill Stevenson (eds.), *Thresholds of Medieval Visual Culture: Liminal Spaces*, The Boydell Press, Woodbridge, 2012, p. 284.

11. Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1955.

12. Quentin Skinner, *L'artiste en philosophe politique: Ambrogio Lorenzetti et le „Bon gouvernement"*, Rosine Christin, trad., Raisons d'agir, Paris, 2003.

13. Uta Feldges-Henning, apud P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 77.

14. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 66.

15. Michael Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle", *Representations*, nr. 12, 1985, p. 32.



Fig. 1. Ambrogio Lorenzetti, Alegoria Bunei Guvernări, 1338-1339. Sala Celor Nouă, peretele de nord. Palazzo Pubblico, Siena



Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339. Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena



Fig. 3. Ambrogio Lorenzetti, Alegoria Relei Guvernări și Efectele Relei Guvernări, 1338-1339. Sala Celor Nouă, peretele de vest. Palazzo Pubblico, Siena

Context filosofic și tradiții iconografice în abordarea alegoriei politice

Atmosfera epocii era marcată de o gândire politică de esență aristotelică și tomistă[16], iar idealul de viață civică se sprijinea pe conceptele ciceroniene *concordia* și *aequitas*[17]. Totuși, nu puțini neo-aristotelicieni considerau că forma ideală a guvernării este monarhia, amenințată de contraexemplul degenerării ei în tiranie[18], idee preluată selectiv de Ambrogio Lorenzetti, care optează pentru reprezentarea răului principal din fresca *Relei Guvernări* antropomorfizând „Tirania”, dar nu îi opune în fresca *Bunei Guvernări* figura „Monarhiei” luminate, ci pe a unui personaj numit Binele Comun[19]. Virtuțile, la rândul lor, erau și ele în mod obișnuit reprezentate alegoric, prin convenții și modele iconografice deja constituite (ex. Dreptatea și Nedreptatea, redate prin tradiție feminin și, respectiv, masculin), fiind însoțite totodată de multe simboluri care au făcut obiectul unor analize detaliate[20].

---

16. Nicolai Rubinstein, „Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 21, nr. 3/4, 1958, pp. 182-189. Vezi și P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 72.

17. Quentin Skinner, „Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo* Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 63, 1999, p. 5.

18. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti’s *Buon Governo* Frescoes”, p. 6.

19. În logica politică a frescelor, pictorul ar fi trebuit să opună guvernării republicane anarhia, iar nu Tirania. Totuși, deși paralela instituită pare a urma o logică defectuoasă, Binele Comun apare reprezentat asemenea unui monarh, oferind un echilibru perfect viziunii artistice.

20. Vezi, de exemplu, o analiză exhaustivă a personajului Înșelătoria (*Fraus*) în Matthew G. Shoaf, „Painted for the ear: Ambrogio Lorenzetti’s « Fraud » and political oratory”, *Word & Image*, vol. 27, nr. 2, pp. 159-174, sau analiza iconografică a personajului Dreptatea (*Iustitia*) în Chiara

Criticii au semnalat unanim gândirea politică profund republicană și modernă a autorului frescelor, care a ales să îmbogățească simbolurile și gesturile teologice cu sensuri noi[21]. De exemplu, s-a spus că, în alegoria *Relei Guvernări*, Frica (*Timor*) este esențialmente de natură politică, iar nu o *Timor Dei* specifică teologilor medievali[22], în timp ce, ca retorică gestuală, expresia de închinare a machetei unei biserici unui sfânt protector devine un gest de supunere politică într-o scenă cu caracter secular (doi cavaleri îi oferă un castel în miniatură, în semn de omagiu, personajului Binele Comun din alegoria principală). Inclusiv imaginea Binelui Comun tronând, cu însoțitoarele sale virtuoase și cohortele de pământeni la picioare, a fost privită ca o versiune secularizată a Judecății de Apoi[23], o dispunere similară a personajelor într-o asemenea compoziție fiind și cea a lui Giotto din Capela Arena, despre care se poate spune aproape cu certitudine că Lorenzetti a cunoscut-o[24].

Însă alături de posibile, iar după unii istorici de artă chiar certe influențe exterioare provenite din lumea artistică[25], atât viziunea utopică, cât și cea distopică din cele trei fresce s-au inspirat din realități ale timpului. Reunirea în vreme de război a garnizoanelor de *milites* și *pedites* (combatanți călare și, respectiv, pedeștri) este figurată în imaginea *Relei Guvernări* ca teroare: o armată care provoacă jafuri, incendii, violuri, invazii distructive și regulate. De exemplu, chiar în timpul pictării frescelor Siena reușise să supună un mic oraș, Grosseto, din regiunea Maremma[26]: memoria unor evenimente politice recente poate să fi impregnat mentalul pictorului, chiar dacă prin transfer psihologic, în acest caz istoria reținând amintirea Sienei ca cetate agresoare.

Pe de altă parte însă, infernul politic se trăia în primul rând acasă: cu șase ani în urmă, pământurile comunei fuseseră prădate de oștile pisane, iar din interior, vreme de două secole (1240-1420), orașul suferise și încă avea să mai sufere amenințările și violența exercitate de *casati*, o oligarhie aristocratică coruptă, aflată într-o continuă ofensivă la adresa valorilor cetății[27]. Studiile istorice relevă că republica sieneză era

---

Frugoni, „The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 43, 1980, pp. 239-241. Și în alte analize sporadice ale personajelor alegorice din fresce, comentatorii au urmărit cu regularitate tradițiile iconografice, semnalând asemănările, în special pentru a ajunge, când a fost cazul, la inovații.

21. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 165.

22. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 117.

23. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes", p. 13.

24. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes", p. 13.

25. Cea mai probabilă sursă de inspirație în epocă ar fi fost, conform comentatorilor, Giotto, între altele și cu o serie de fresce din palatul *podestà*-ului din Florența, consemnate de Vasari, dar pierdute în prezent, care reprezentau comuna florentină tot sub forma unui judecător venerabil cu însemne monarhice și înconjurat de virtuți antropomorfizate.

26. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 115.

27. Edward D. English, „Spatial Power in Siena and Its State: The Magnates in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", *Renaissance Studies*, II, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian

în mod curent atacată, chiar în acei ani, de cinci familii de magnați dornice de putere, și care, neputând fi asimilate sau acomodate cu idealurile republicane ale cetății, au sfârșit prin a fi complet marginalizate abia în decursul unui lent proces care a durat aproximativ două secole[28]. Obiceiurile lor (raiduri continue, controlul zonei rurale, violență asupra cetățenilor, reținerea transporturilor de hrană către cetate) par o descriere aproape fidelă a situațiilor ilustrate de Ambrogio Lorenzetti în *Efectele Relei Guvernări*. Iar guvernarea unor astfel de potentați nu trebuie privită strict ca fenomen marginal sau ca pericol temut de cei cu vederi republicane, și astfel convertit (în cazul de față) într-o amplă distopie politică: un comentator a afirmat, pe baza descoperirilor din arhive, că membri ai acestor familii reușiseră să obțină în epocă funcții executive și legislative în conducerea Sienei, deși teoretic, prin apartenența lor la clasa nobiliară, nu ar fi trebuit să fie eligibili pentru acestea în condițiile politice stabilite de comuna sieneză[29].

O altă comentatoare este de părere că victoria sienezilor împotriva florentinilor la Montaperti (1260), deși nu le-a asigurat politic autonomia pentru multă vreme, a avut un impact deosebit în epocă, inducându-le ideea că „unitatea civică este echivalentă unei binecuvântări spirituale"[30]. Acest lucru ar fi influențat, în viziunea autoarei, inclusiv ritualurile și procesiunile vremii, pe considerentul că „spectacolul (*performance*) avea potențialul de a promova ideologiile civice în moduri în care documentele nu ar fi putut-o face niciodată"[31]. Acest lucru poate avea implicații adânci în înțelegerea scenei centrale din *Efectele Bunei Guvernări*. Așa cum alegoriile transpuse în frescă se sprijină cel mai adesea pe exemple concrete de exercitare a puterii, justiției sau de petrecere a timpului liber în Siena acelor timpuri[32], printr-un curios raport de reciprocitate și reprezentările aparent „realiste" au comportat pe alocuri, după cei mai mulți comentatori, semnificații alegorice, cel mai evident fiind cazul dansatoarelor din fresca *Bunei Guvernări*.

Toți observatorii au constatat cu ușurință că fetele care dansează în piață sunt mai înalte de statură decât alte personaje alăturate (fig. 4), deși, în articularea panoramei rurale, descoperim „o maturitate extraordinară și precoce a peisajului faimos de la dreapta"[33]. Drept urmare, o asemenea stăpânire de către pictor a tehnicilor de panoramare face improbabilă neștiința unei scalări corecte a personajelor din chiar prim-planul imaginii. O explicație recentă pare să ofere un răspuns inedit:

Renaissance Studies, 2013, pp. 1-8.

28. E. D. English, „Spatial Power in Siena", pp. 1-8.

29. William M. Bowsky, „The Buon Governo of Siena (1287-1335): A Mediaeval Italian Oligarchy", *Speculum*, nr. 37, 1962, p. 372.

30. J. Soleo-Shanks, „From Stage to Page", p. 286.

31. J. Soleo-Shanks, „From Stage to Page", p. 284.

32. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 82.

33. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle", p. 53.

alaiul de dansatoare a fost considerat a reprezenta de fapt nouă bărbați tineri care dansează un *tripudium*[34], dans antic de alungare a tristeții (*tristitia*) și de afirmare a bucuriei (*gaudium*) pentru toate binecuvântările aduse orașului. Acest dans, executat conform surselor antice numai de către bărbați, ar reprezenta de fapt o afirmare a stării de *grandezza* a orașului Siena[35], fiind prin urmare un ritual social. Argumentele în favoarea acestei interpretări țin de identificarea personajelor din



Fig. 4. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena

frescă drept masculine pe baza unor coafuri, veșminte sau acoperiri convenționale, care făceau parte din tradițiile epocii: după uzanțele vremii, coafurile personajelor ambrogiene nu sunt feminine și indică mai degrabă un păr scurt acoperit, piepturile dansatoarelor sunt în mod vizibil plate, iar veșmintele lungi nu acoperă gleznele (ca în reprezentările convenționale ale femeilor), ci pot fi asimilate mai mult tunicilor în care apar deseori reprezentați pictural în epocă bărbații. Iar dacă acești bărbați au totuși o aparență feminizată, ea se poate justifica, în ochii comentatoarei J. Bridgeman, care a și formulat această interpretare, prin credințe care circulau în epocă, precum cea a lui Dante din *Convivio*, conform căreia, până pe la 35 de ani, bărbații nu ar dezvolta integral atributele bărbăției. În concluzie, a dansa pe străzi în anii de glorie ai Sienei republicane un *tripudium* nu ar fi la o primă vedere un fapt improbabil, dar supradimensionarea „dansatoarelor" pare mai degrabă să atragă atenția asupra unei idei, iar nu a unei realități. Ar fi deci o învestire artistică a acestui dans cu semnificații alegorice, adică un mod de a afirma că cetatea trăia cu adevărat vremuri de glorie.

Așadar, în frescele lui Ambrogio Lorenzetti granița dintre alegorie și realism rămâne incertă: scenele narate și așa-numitele „efecte de real" sunt, în concluzia istoricilor de artă, mai mult *visioni* decât *vedute*, „ficțiuni utopice ale ideologiei

34. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes", pp. 15-28, pornind de la interpretarea revizionistă a lui J. Bridgeman, „Ambrogio Lorenzetti's Dancing «Maidens»: A Case of Mistaken Identity", *Apollo*, CXXXIII, 1991, pp. 245-51.

35. J. Soleo-Shanks, „From Stage to Page", p. 284.

republicane"[36], realizate cu concursul unui construct de realitate cât mai credibil.

Efectele „realiste" ale Bunei Guvernări

Despre frescele lui Ambrogio Lorenzetti, exegeții s-au pronunțat deseori în favoarea realismului, afirmând că acestea reprezintă „istorie agrară, urbanism sau sociologie urbană din Evul Mediu"[37], că „deschid o fereastră nesperată către viața de atunci"[38], că sunt „citate din realitate"[39], o „gramatică vizuală descriptivă (...) cu efecte de realism primar"[40] și chiar un „portret realist al Sienei"[41], orașul fiind privit, s-a presupus, din Torre del Mangia[42]. Ca și cum ar sprijini aceste idei, lui Ambrogio istoria artei i-a atribuit totodată și primele peisaje pure: două mici tablouri fără personaje sau subiect narativ, reprezentând un oraș la malul mării și, respectiv, un castel pe malul unui lac. Datate aproximativ în aceeași perioadă cu realizarea frescelor, astăzi este mai degrabă admisă ideea unei decupări a acestora din opere pierdute de mai ample dimensiuni[43] decât credința că au fost gândite separat și de sine stătător. Pe de altă parte, un autoportret al lui Ambrogio însuși, aflat în *predella* unui panou din Biserica San Procolo, Florența[44], indică un raport timpuriu al pictorului cu (auto) referențialitatea, într-o perioadă în care genul autoportretului încă nu se constituise. Aceste ultime considerații, distincte de obiectul analizei de față, susțin afirmarea înclinațiilor fizioplaste și naturaliste ale artistului trecentist, recunoscute de altfel într-un climat relativ coerent al receptării sale.

În *Efectele Bunei Guvernări*, accesul în orașul Siena se face pe la intrările de pe latura sudică a cetății, Porta Romana și, respectiv, Porta Tufi. Domul[45] și campanila orașului Siena, care se întrevăd în extrema stângă a *Efectelor Bunei Guvernări*, ca și statuia gemenilor alăptați de lupoaică de pe cornișa în decroș a Portei Romana, au funcționat ca dovezi ale identificării, fără doar și poate, a imaginii cu orașul Siena (fig. 5-7), chiar și

36. Randolph Starn, „The Republican Regime of the 'Room of Peace' in Siena, 1338-40", *Representations*, nr. 18, 1987, p. 27.

37. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 11.

38. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 12.

39. Hayden B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*, Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania, 1997, p. 113.

40. Joseph Polzer, „Ambrogio Lorenzetti's War and Peace Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the Good Government Allegory", *Artibus et Historiae*, vol. 23, nr. 45, 2002, p. 73.

41. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 83

42. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 83. Vezi și R. Starn, „The Republican Regime", p. 25.

43. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 77.

44. H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, p. 11.

45. În starea actuală, domul constituie o repictare de final de secol XIV a stratului final de tencuială aplicat peste frescă (H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, p. 113), dar specialiștii consideră că este refăcut, foarte probabil, ținând seama de originalul lui Lorenzetti.

atunci când nu au fost redate foarte asemănător cu realitatea.

Chiara Frugoni descoperă că, în 1290, primăria Sienei hotărâse să paveze cu



Fig. 5. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena



Fig. 6. Lupa senese, acum în Piazza del Duomo, Siena



Fig. 7. Porta Romana, Siena

cărămidă toate drumurile din oraș, pentru a preveni umplerea cu noroi a străzilor. Atât caroiajul câmpurilor din frescele sieneze, cât și alcătuirea podului de cărămidă din prim plan sau pavajul drumului care conduce spre poarta de acces în oraș se inspiră cel mai probabil sau chiar imită realitățile timpului[46]. O redare în detaliu a arhitecturii civile, cu morfologia goticului și sistemul de deschideri al ușilor, ferestrelor, porticelor, balcoanelor, este la rândul său recognoscibilă în raport cu orașul real și chiar, după un studiu al lui Max Seidel, oferă reprezentări arhitecturale neașteptat de fidele ale edificiilor sieneze contemporane[47].

Zidul de incintă prezentat într-un *raccourci* îndrăzneț delimitează ocupațiile preponderent meșteșugărești, artizanale, ale economiei citadine, de cele agricole specifice zonelor rurale; totuși, țesutul urban reprezentat în frescă în apropierea zidului perimetral al cetății este mult mai dens decât atestă documentele epocii. În plus, ținând seama de faptul că Cei Nouă lărgiseră zidurile orașului pe la 1323[48], spațiile obținute pe margine nu ar fi putut fi urbanizate excesiv într-un timp atât de scurt (respectiv, până în 1338). O gravură de sfârșit de secol XVI înfățișând cetatea Sienei încă mai indică existența unor ample spații agricole de-a lungul zidurilor cetății, confirmând, chiar pentru secole mai târzii de Renaștere, prezența *intra muros* a unor zone cultivate de livezi, grădini etc., care se densificau progresiv pe măsura creșterii demografice. Este atestată astfel o practică de activități agricole intravilane pe care frescele din 1338/39 ale lui Ambrogio Lorenzetti le exclud aproape cu desăvârșire, deși istoricii confirmă, la rândul lor, caracterul preponderent rural al multor habitate urbane medievale din Occident[49]. Cel mai probabil, distincția operată destul de tranșant în aceste fresce indică intenția de a proiecta o economie ideală, cu funcții distincte bine delimitate între sat și oraș.

În interiorul zidurilor cetății se citesc semnele unui negoț înfloritor, al specialităților „utile și necesare"[50], mai ales în zona identificată ca aparținând pieței centrale, unde istoricii de artă au semnalat magazinul deschis la stradă al unui vânzător de carne afumată, cârnați și răcoritoare (fig. 8), ca și al unui vânzător de încălțăminte, meșteșug ce constituia de altfel la acea vreme unul dintre cele mai înfloritoare din Siena, ca și din alte câteva orașe italiene[51]. Privirea ne mai dezvăluie activitățile educaționale dintr-o școală de drept civil sau medicină (un profesor

46. Chiara Frugoni, *A Day in a Medieval City*, The University of Chicago Press, Chicago și Londra, 2006, p. 38.

47. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 84.

48. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 180.

49. Denis Menjot, „La ville et ses territoires dans l'Occident médiéval: un système spatial. État de la question", în B.A. Bolumburu, J.S. Telechea (eds.), *La ciudad medieval y su influencia territorial*, Instituto de Estudios Riojanos, Najera, 2007, pp. 2-4.

50. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* Frescoes", p. 8.

51. Daniel Waley, *The Italian City-Republics*, 3rd edition, Longman, Londra-New York, 1988 [1969], p. 16.

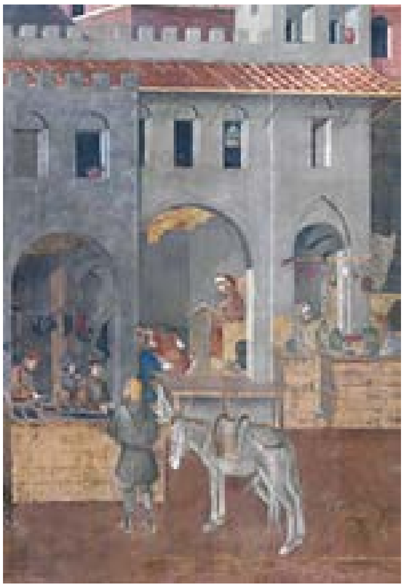
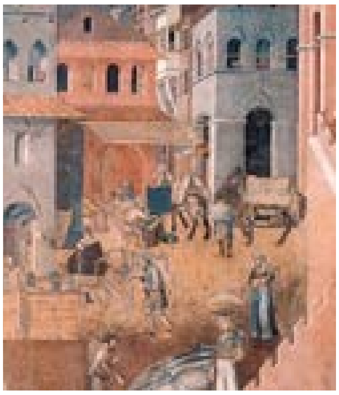
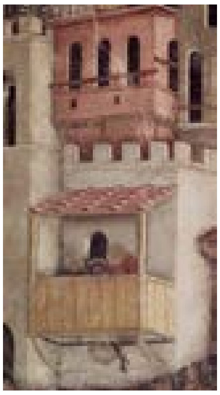


Fig. 8. *Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena*

adresându-se studenților săi)[52], ca și, în zona stângă, însemnele unei vieți plăcute de *otium*[53], cu femei privind strada, bărbați vorbind, copii jucându-se și un alai nupțial. Aceste îndeletniciri de plăcută conviețuire și relaxare sunt foarte probabil bazate pe mici obiceiuri de viață socială care au existat în epocă. Alte studii istorice au determinat că, la o populație de circa 50.000 de locuitori, orașele-republici italiene din secolele XI-XIV încă mai prezentau moduri de viață cvasi-patriarhale: oamenii se întâlneau cam de două ori pe zi în principalele piețe ale orașului și pe străzi și, în general, duceau o viață complet diferită de anonimitatea orașului modern, toți cunoscându-se între ei și știind unde locuiește fiecare[54].

Istoricii au afirmat de asemenea tendința oamenilor de a ieși din case și de a desfășura toate activitățile meșteșugărești, comerciale, sociale, în aer liber[55], explicată prin condițiile improprii de locuire și nevoia de aer și lumină a locuitorilor, în special în contextul aglomerării urbane a orașului medieval (fig. 9). În fresca lui Lorenzetti, vedem oameni conversând la balcoane (fig. 10), mici grădini suspendate și mai ales o tendință (probată și în alte documente vizuale ale epocii) de a atârna cât mai multe lucruri pe pereții exteriori ai clădirilor, fie pentru dezafectarea interioarelor, fie pentru păstrare în condiții considerate superioare (cuști cu păsărele, rufe atârnate la uscat, vase cu ierburi aromate sau flori, obiecte atârnate inestetic în cârlige, pe stâlpi sau de pereți) (fig. 11).





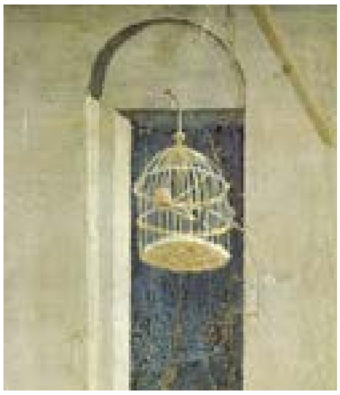


Fig. 9-11. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena

52. Cfr. Uta Feldges-Henning, apud Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes", p. 8.

53. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes", p. 8.

54. D. Waley, *The Italian City-Republics*, p. 29.

55. C. Frugoni, *A Day in a Medieval City*, p. 51.

Oligarhia care guvernase Siena obținuse prosperitate din comerțul la mare distanță de bunuri și manufacturi, ca și din speculațiile financiare asociate. În secolul al XIV-lea, Siena se confrunta însă și cu tensiuni între clasa micilor meșteșugari și cea a marilor magnați, precum și cu o compartimentare a teritoriului statal pe clanuri de influență. Un pericol îl reprezentau și nemulțumirile țăranilor, tulburările civile interferând negativ cu schimburile comerciale. Michael Baxandall este de părere că prosperitatea Sienei depindea în mare parte de garantarea unui transport liber și în condiții de siguranță al negustorilor de textile venind din nord și îndreptându-se spre Roma[56]. În plus, Chiara Frugoni afirmă că, neexistând mijloace moderne de conservare a mâncării, aprovizionarea în orice anotimp și pe orice vreme, ca și „practicabilitatea drumurilor erau esențiale pentru supraviețuire"[57]. Totuși, la momentul pictării frescelor, Siena traversa deja o perioadă de criză. Climatul social nu era deloc unul ideal: magistrații se confruntau cu vandalism, fraude antreprenoriale, prostituție, iar un notar fusese atacat în plină stradă după ce dăduse citire în public unui cod penal înăsprit pentru cetățeni[58].



Fig. 12. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena

Toate scenele din *contado* (fig. 12) au fost analizate cu mare interes de istorici, care au apreciat în ele „excepționala densitate a valorii documentare"[59]. De exemplu, în economia rurală a comunelor italiene au fost semnalate investiții vizibile în evoluția uneltelor agricole. În plus, o utilizare extensivă a suprafețelor agricole din *contado* este semnul unei gospodăriri maxime. În cazul de față, fiind vorba de un scenariu ideal, muncile câmpului sunt plasate sub semnul unei veri eterne și conțin toată gama muncilor campestre, după modelul calendarelor miniate: vedem țărani care seamănă, bat grâul, culeg spicele, leagă via, conduc vitele la adăpost de ploaie. Activități de

56. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle", p. 36.

57. C. Frugoni, *A Day in a Medieval City*, p. 38.

58. R. Starn, „The Republican Regime", p. 26.

59. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 188.

primăvară și vară au loc simultan[60], în „decorul unei veritabile idile economice”[61], într-un timp anistoric al anotimpurilor faste pentru belșug. Aceste scene par o continuare a cortegiului nupțial din extremitatea stângă, într-o simbolistică conjugată a dragostei și fertilității. Pictorul a exclus voit activitățile agrare asociate în tradiția medievală a calendarelor miniate cu toamna și iarna, rezervate, conform și paralelismului cu medalioanele alegorice de anotimpuri din registrul superior al frescelor, pentru *Reaua Guvernare*[62]. Argumentul este contestat totuși de unele interpretări, care identifică în fresca *Bunei Guvernări* și activități specifice celorlalte anotimpuri, inclusiv ocupații de iarnă[63], dar deplasate temporal și resemantizate.

În această parte a frescei, specialiștii au numărat 59 de animale, respectiv porci, boi, asini, păsări, oi (fără a pune la socoteală coțofenele din umbrare), și 56 de oameni[64]. Orașul se deschide ca un târg oamenilor veniți din *contado* să își vândă surplusul agricol (păsări de curte și cereale). Un porc cu o pată dungată circulară în jurul burții, asemenea unei centuri, a fost identificat ca reprezentând o specie porcină autentic sieneză, azi pe cale de dispariție, numită *cinta senese* (cfr. *cinta* „încins”)[65] (fig. 13). Doi țărani venind la oraș se antrenează la o conversație de drum, iar baloturile de pe măgăruși sunt marcate, pentru a nu se pierde sau rătăci mărfurile de proprietarii lor de drept. Aceste imagini ale prosperității, deși plauzibile, par a fi fost în epocă mai degrabă un „vis civic”[66] decât o realitate. Istoricii atestă că secolul debutase cu o asprire a climei defavorabilă agriculturii, și chiar după încheierea frescelor au urmat ani grei de foamete[67].

Un singur cerșetor apare, aproape de intrarea în oraș, ca semn al bătrâneții și sărăciei, ca și un negustor de mărunțișuri cu o aparență modestă (fig. 14), care, în plan îndepărtat în *contado*, călătorește singur și poartă la cingătoare un pumnal ascuțit pentru a se apăra de hoți. Acest mic comerciant pare să nu fi aflat despre

---

60. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, R. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes”, p. 8.

61. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 186.

62. Uta Feldges-Henning, apud Jack M. Greenstein, „The Vision of Peace: Meaning and Representation in Ambrogio Lorenzetti’s *Sala della Pace* Cityscapes”, *Art History*, vol. 11, nr. 4, 1988, p. 499.

63. Chiara Frugoni, apud Jack M. Greenstein, „The Vision of Peace”, p. 500. De exemplu, în mod tradițional, în calendarele miniate lunile de toamnă și iarnă erau asociate cu activități de recoltare (mai ales a viei) și cu tăierea porcilor. Ca un exemplu de posibilă deplasare semantică și incluziune a unor activități de toamnă-iarnă în contextul explicit estival al *Bunei Guvernări*, Chiara Frugoni oferă exemplul cârnaților care se vând în cetate într-o prăvălie din prim-plan, referire metonimică la o ocupație de iarnă.

64. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p.187.

65. C. Frugoni, *A Day in a Medieval City*, p. 40.

66. R. Starn, „The Republican Regime”, p. 84.

67. R. Starn, „The Republican Regime”, p. 84. Vezi și Gerrit Jasper Schenk, „Human Security in the Renaissance? Securitas, Infrastructure, Collective Goods and Natural Hazards in Tuscany and in Upper Rhine Valley”, *Historical Social Research*, vol. 35, nr. 4, 2010, p. 214.

orânduielile ideale din Siena, iar Chiara Frugoni consideră că el a fost strecurat involuntar de pictor în compoziție, ca o „interjecție" realistă ce a scăpat cenzurii vigilente a comanditarilor[68].





Fig. 13, 14. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena

Vânătoarea de păsări spre care pare că se îndreaptă cuplul aristocrat de tineri ieșiți de pe poarta cetății este văzută ca un ritual nobil de marcare teritorială a domeniilor deținute, specific unei culturi curtenești. Șoimul dresat de pe încheietura tânărului călare indică o vânătoare de animale mici (păsări, iepuri), deseori incluse în reprezentările epocii (de exemplu, pentru lunile august și decembrie în calendarul fraților Limbourg), deși alte interpretări văd aici un paralelism aproape citaționist cu ilustrarea lunii mai în miniaturi medievale (lună semnificând curtea și amorul iubiților în scopuri procreative[69], spre deosebire de aluziile la homosexualitate din fresca alăturată, dedicată *Relei Guvernări*[70]).

Chiar și în prezența tuturor detaliilor concrete redate, formatul rămâne însă unul *alegoric*: personajul *Securitas* supraveghează întreg teritoriul guvernat, pentru că libertatea de a circula și de a face comerț în condiții de siguranță constituie o premisă a prosperității cetății și a sporirii puterii sale politice[71]. Să nu uităm totuși că denumirea actuală a frescelor este târzie, ele fiind interpretate până pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea drept două reprezentări (alegorice, prin urmare) ale Păcii și Războiului[72].

---

68. C. Frugoni, *A Day in a Medieval City*, p. 37.

69. Dennis Romano, „A Depiction of Male Same-Sex Seduction in Ambrogio Lorenzetti's Effects of Bad Government Fresco", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 21, nr. 1, 2012, p. 11.

70. În fresca *Relei Guvernări*, gestul unui bărbat indicând zona genitală a unui alt bărbat a fost interpretat ca o sugestie de homosexualitate, condamnată în epocă în contextul spaimelor privind depopularea: „orașul pe timp de război este părăsit și steril", observă Patrick Boucheron (P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 108).

71. Vezi și expansiunea teritorială în Maremma, dorită de Cei Nouă, aici prezentă prin sugestia (aspirația?) cuceririi unui port la mare, conform indicației-*titulus* Talam („castelul"/portul Talamone).

72. Nirit Ben-Aryeh Debby, „War and peace: the description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena Sermons", *Renaissance Studies*, vol. 15, nr. 3, 2001, p. 272.

Totodată însă, mesajul transmis de fresce este unul laic: de exemplu, catedrala e recognoscibilă, importantă, dar ex-centrată în compoziție (fig. 15), și nu se poate observa niciun reprezentant al clerului în orașul ideal descris de Lorenzetti (este curios că, pentru un oraș medieval, „orașul pe timp de pace pare vid de Dumnezeu"[73], după observația unui comentator). Miile de purtători ai raselor bisericești atestați documentar a fi trăit în Siena acelor vremuri sunt în întregime *absenți* în aceste imagini, fresca accentuând o „viață remarcabil de seculară"[74]. Pe de altă parte însă, această observație poate oferi o sugestie prețioasă privind natura comenzii artistice a acestor fresce de către Cei Nouă, ca și raporturile puterii civile cu Biserica în Siena acelui veac. Într-un studiu amănunțit destinat orașelor-stat italiene din aceeași perioadă, un istoric semnala: „De departe cea mai mare problemă juridică cu care s-au confruntat comunele a fost cea a relației lor cu puterea ecleziastică"[75], dialogul dintre aceste două forme de autoritate fiind cel mai adesea dificil și marcat de dispute. Asemenea rivalități dovedite susțin aprecierea mai multor exegeți, conform căreia cele trei virtuți teologale zugrăvite în fresca *Bunei Guvernări* în jurul Binelui Comun ar dobândi în acest context valențe „nespecific creștine"[76]. Ideea este în mod deosebit interesantă și detaliată la Patrick Boucheron, care consideră în întregul ei Sala Păcii (sau a Celor Nouă), în care se află zugrăvite frescele, drept un ecou al Sălii Mapamondului[77], unde trona încă din 1315 Fecioara în slavă pictată de Simone Martini,



Fig. 15. Ambrogio Lorenzetti, Efectele Bunei Guvernări, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena

73. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 88.

74. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes", p. 9.

75. D. Waley, *The Italian City-Republics*, p. 55.

76. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 165; vezi și C. Frugoni, *A Day in a Medieval City*, p. 21 („virtuți în primul rând civice în timpul înfloririi comunelor, care garantează buna guvernare").

77. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 89.

prezență divină în raport cu care reprezentarea Binelui Comun din Sala Păcii ar constitui doar „o replică virilă și laică”[78], susținând întreaga concepție a frescelor ca „transfer al cuvântului sacru în spațiul politic al guvernării de către bărbați”[79]. Inclusiv reluarea unor replici de la o sală la alta sau constatarea prezenței unor replici-ecou pictate pe pereți ca într-un „dialog” al sălilor i se par exegetului a susține această interpretare.

Concluzii. În căutarea referentului

Încercând să scrie despre aceste fresce, Michael Baxandall a reflectat la rândul său asupra „pictorializării (așa zicând) directe a unor fapte sociale”[80]. Deși panorama împrejurimilor Sienei, a cărei perspectivă unifocală a fost deseori mult apreciată, este considerată (în raport cu epoca apariției) „primul peisaj panoramic de la antichitate încoace”[81], o nouă analiză (2005) a contrapus-o recent realizării perspectivale a peisajului citadin, care, dimpotrivă, ar fi unul extrem de neunitar, combinând cel puțin șase puncte de vedere distincte asupra orașului Siena[82]. Se poate afla aici, între altele, un alt argument că pictorul a realizat un „peisaj artificial”[83], ceea ce îndreptățește concluzia lui Hans Belting că asistăm la un limbaj dublu („Să descrii mai întâi orașul ideal, și apoi să afirmi că orașul Siena e un oraș ideal”[84]), dar și a lui Rudolph Starn: „(F)rescele sunt pline de însemne realiste, înșiruite pentru a convinge privitorul că această utopie (din toate punctele de vedere) *funcționează*”[85].

Nu există în cele din urmă indicații certe care să dezvăluie dacă natura scenelor prezentate constituie „fapt sau aspirație, reprezentare sau imagine compensatorie”[86],

78. Q. Skinner, „Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes”, p. 13.

79. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 89.

80. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle”, p. 33.

81. H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, p. 140 (afirmație prezentă și în J. Turner, ed., *The Dictionary of Art*, p. 670).

82. P. Boucheron, *Conjurer la peur*, p. 84. Portretul combinatoriu al perspectivelor asupra orașului real nu trebuie confundat însă cu realizarea meritorie, constatată de specialiști, a perspectivei utilizate în realizarea peisajului rural și a punctului de vedere unic la mijlocul secolului al XIV-lea (Diana Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, Yale University Press, New Haven și Londra, 1999, p. 101), fresca *Efectelor Bunei Guvernări* fiind, după calculele comentatorilor, imaginea unei cetăți ideale văzute chiar în raza privirii personajului alegoric Pacea (de pe peretele alăturat), care pare că își contemplă realizările (J.M. Greenstein, apud Quentin Skinner, „Two Old Questions”, p. 6). Alți comentatori consideră totuși că Lorenzetti este doar foarte aproape de „pragul perspectivei unifocale a lui Brunelleschi” (H.B.J. Maginnis, „Ambrogio Lorenzetti”, p. 204), fără ca totuși să o fi putut realiza.

83. P. Boucheron, *Conjurer la peur,* p. 84.

84. H. Belting, „The New Role of Narrative”, p. 159.

85. R. Starn, „The Republican Regime”, p. 76.

86. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle”, p. 38.

ci doar ideea că ele reprezintă „o culme a imaginației artistice (a pictorului) întoarse spre naturalism, cu sarcina de a descrie o lume fictivă, dar cu ecouri din experiențe vizuale cotidiene”[87]. În viziunea lui Baxandall, dezvoltată în articolul citat, disjuncția „artă de-socializată / societate de-artizată”[88] este disfuncțională și inoperantă. O relație „unu la unu” între faptul pictural și cel social nu este posibilă, concluziile sale fiind că relația societate-artă nu este precum cea dintre copac și roadele sale, ci mai degrabă precum amestecul de carbon sau alte substanțe chimice în alcătuirea copacului. Baxandall propune principiul lui Bouguer pentru a putea compara lucruri incomparabile: dacă nu poți stabili o relație între doi termeni, modifică-l pe unul din ei până se va potrivi celuilalt, dar ține seama mereu de modificarea pe care ai introdus-o. În cazul de față, criticul consideră că nu ne putem raporta cu argumente irefutabile la realitățile sociale din vremea lui Lorenzetti, dar că putem înțelege societatea umană drept Cultură și astfel ne putem raporta la „priceperi, valori, credințe, cunoștințe”[89] ca la expresii ale Societății, coroborate totodată cu dimensiunea instituțională a artei în astfel de epoci. Acest fapt este unanim acceptat și nu trebuie privit ca un impas, ci doar folosit ca premisă în obținerea unor mici certitudini.

Demersul lui Baxandall a fost considerat sceptic și negaționist, deși criticul a insistat că reflecțiile sale asupra dificultăților referențiale din artă nu au intenția de a dezavua analiștii de la studiul „circumstanțelor extraartistice” cuprinse în operele vizuale[90]. Iar în mod accidental, dar cu atât mai meritoriu, putem adăuga că astfel de studii au ocazia, fie și circumstanțial, să devină mici instrumente utile în mâinile istoricilor.

87. H.B.J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, p. 140.

88. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle”, p. 38.

89. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle”, p. 41.

90. M. Baxandall, „Art, Society, and the Bouguer Principle”, p. 42.

Observații privind programul iconografic al ansamblului de fresce din Sala Lunilor Anului (*Salone dei Mesi*) din *Palazzo Schifanoia*, Ferrara

Georgiana Istrate

De-a lungul timpului, frescele din *Palazzo Schifanoia* din Ferrara au fost percepute în moduri variate, dar cuvântul cu care au fost poate cel mai adesea asociate este „mister"[1]. Tocmai acest lucru m-a determinat să aleg tema articolului de față, pentru redactarea căruia m-am oprit asupra câtorva istorici de artă care propun ipoteze diferite privind autorul și sensul programului iconografic al ansamblului din Sala Lunilor Anului (*Salone dei Mesi*), punând accent pe descoperirile și teoriile recente. Unii istorici de artă au caracterizat picturile din *Salone dei Mesi* drept ciudate, pătrunse de un element întunecat și ambigue din punctul de vedere al iconografiei[2]. Analizele din ultimii ani adaugă detalii surprinzătoare, care oferă o perspectivă nouă asupra picturilor.

Palazzo Schifanoia a fost construit în anul 1385 din ordinul lui Alberto d'Este. Astronomia și astrologia au ocupat un rol însemnat la curtea de la Ferrara în timpul guvernărilor lui Lionello, Borso și Ercole I, *Salone dei Mesi* reflectând acest tip de gândire, caracteristică Renașterii din Ferrara. Clădirea de astăzi, situată în estul orașului, este rezultatul unor numeroase extinderi și renovări. Ansamblul de fresce a fost pictat între 1469-1470, comanditarul lucrărilor fiind ducele Borso d'Este. Cele douăsprezece[3] secțiuni verticale reprezentând lunile anului se succed în sensul opus acelor de ceasornic, de-a lungul pereților încăperii, începând cu zodia Berbecului (Fig. 1). Pe zidul de est sunt reprezentate lunile guvernate de zodiile Berbec, Taur (Fig. 2) și Gemeni (Fig. 3), iar pe cel de nord lunile guvernate de zodiile Rac (Fig. 4), Leu (Fig. 5), Fecioară (Fig. 6) și Balanță (Fig. 7). Pe peretele de vest, unde sunt reprezentate lunile guvernate de zodiile Scorpion, Săgetător și Capricorn, precum și pe cel de

1. Joseph Manca, „Style, Clarity and Artistic Production in a Courtly Center: Some Myths about Ferrarese Painting of the Quattrocento", *Artibus et Historiae*, vol. 22, nr. 43, 2001, pp. 55-63.

2. După Joseph Manca, în anii 1950, Eberhard Ruhmer, spre exemplu, vedea în maniera lui Cosme Tura un aspect demonic, pe care îl punea în legătură cu atmosfera de la curtea d'Este. J. Manca, „Style, Clarity and Artistic Production", pp. 55-63.

3. De fapt, am în vedere cele 12 secțiuni verticale principale, căci, deși multe dintre ele s-au deteriorat într-o așa măsură încât nu se mai pot descifra imaginile reprezentate, se observă totuși prezența unor secțiuni intercalate. Acest lucru este specificat și în Kristen Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi* and the Study of Latin Grammar in Fifteenth-century Ferrara", în *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441- 1598. Atti del Convegno internazionale, Copenhagen, Maggio 1987*, Marianne Pade, Lene Waage Petersen, Daniela Quarta (eds.), Copenhagen University, Copenhaga, 1990, pp. 93-109.

sud, cu zodiile Vărsător și Pești, au rămas doar *sgraffiti*. Fiecare dintre reprezentările lunilor anului conține trei registre dispuse paralel, unul sub celălalt. Din punctul de vedere al dimensiunii, figurile sunt jumătate din mărimea unui om. În afara acestor douăsprezece scene mai există câteva fresce, mult prea degradate pentru a putea fi supuse unei analize temeinice. Totuși, mici porțiuni în care pictura s-a păstrat dovedesc faptul că sunt reprezentări de grupuri de curteni călare, scene arhitecturale sau întreceri cavalerești.



Fig. 1. Zodia Berbecului, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 2. Zodia Taurului, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 3. Zodia Gemenilor, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 4. Zodia Racului, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 5. Zodia Leului, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 6. Zodia Fecioarei, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara



Fig. 7. Zodia Balanței, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara

Manuela Incerti face o analiză a dispunerii scenelor în cadrul ansamblului, remarcând faptul că cele douăsprezece luni au o poziționare asimetrică în raport cu spațiul arhitectural[4]. De asemenea, nu este respectată opoziția canonică între semnele

4. Discrepanța în ceea ce privește dispunerea scenelor a fost adusă în discuție și de Joseph Manca, ce

astrologice și există o diferență între dimensiunile reprezentărilor lunilor anului. O atenție specială este acordată lunii ianuarie, guvernată de semnul Vărsătorului și plasată în dreptul ușii principale de intrare, cu toate că, în mod tradițional, anul astronomic începe cu semnul Berbecului. Dimensiunile lunii patronate de zodia Vărsătorului le depășesc pe cele ale tuturor celorlalte secțiuni verticale: scena măsoară 4 m și 2 cm lungime, pe când cea a lunii guvernate de Pești măsoară 3 m și 80 cm lungime. Autoarea analizei vede în importanța dată acestui semn astrologic intenția comanditarului sau a creatorului programului iconografic de a accentua relevanța lunii ianuarie în cadrul frescelor[5].

Documentul principal care permite stabilirea datei și a autorului programului de pictură de la *Palazzo Schifanoia* este, în opinia lui Aby Warburg, a Manuelei Incerti și a altor istorici de artă preocupați de analiza frescelor, scrisoarea din 25 martie 1470 dintre Francesco del Cossa și ducele Borso d'Este. În ea apare menționat Pellegrino Prisciani (1435-1518), arhivist, diplomat și consilier al ducelui Borso d'Este și apoi al lui Ercole I, având preocupări și aducându-și contribuția în domeniul teatrului, în special în ceea ce privește clădirile pentru spectacole[6]. La întreaga serie de fresce au lucrat un număr de artiști cu diferite abilități. Scrisoarea semnată de Francesco Cossa în 1470 dovedește faptul că el a fost artistul ce a executat reprezentările lunilor martie, aprilie și mai[7]. Aby Warburg este de părere că la crearea ansamblului de picturi de la *Palazzo Schifanoia* au lucrat și artiști de o mai slabă îndemânare, unul din ei fiind cel care a pictat secțiunea dedicată lunii iulie. De asemenea, Joseph Manca afirmă că proiectul constituie o colaborare a unor pictori ferrarezi pentru a duce la bun sfârșit o comandă rapidă, de dimensiuni mari[8].

În analiza sa, Marco Bertozzi remarcă întrepătrunderea a două tipologii iconografice în reprezentarea semnelor zodiacale: una, de inspirație clasică, ce prezintă corpul într-o formulă nudă sau aproape nudă, iar cealaltă, influențată de preceptele morale impuse de religie în Evul Mediu, care impunea acoperirea corpurilor[9]. Jean Seznec afirmă că fiecare din scenele reprezentate în *Salone dei Mesi* prezintă muritorii conform schemei tradiționale a „copiilor planetelor", având

---

o pune pe seama unei lipse de organizare sau a unei independențe pe care artiștii și-au asumat-o în momentul realizării frescelor.

5. Manuela Incerti, „The Hall of the Months of the Palace Schifanoia (Ferrara 1469-70)", *Cosmology Across Cultures. ASP Conference Series*, vol. 409, 2009, pp. 220-227.

6. Andrea Santorio, „Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara", *Engramma*, nr. 85, 2010, Engramma.it, http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1972.

7. Aby Warburg, „Italian Art and International Astrology in the *Palazzo Schifanoia*, Ferrara", *The Renewal of Pagan Antiquity*, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, Los Angeles, 1999, p. 572.

8. J. Manca, „Style, Clarity and Artistic Production", p. 58.

9. Marco Bertozzi; Alessandra Pedersoli; Bonora, Maurizio, „Mese per mese. Lettura dei registri superiori del Salone dei Mesi di Schifanoia", *Engramma*, nr. 102, 2012, pp. 20-32.

caracteristici similare zeităților care patronează luna nașterii lor[10]. El remarcă influențe nordice în reprezentarea zeităților și exemplifică recăpătarea înfățișării antice a patronilor celești prin analiza grupului Celor trei Grații, prezent în *Triumful lunii aprilie*, pictat de Cossa. Artistul a reluat contactul cu tradiția antică prin alternanța și echilibrul ce caracterizează postura și poziția corpurilor, Seznec denumind această revenire la tradiția Antichității „redeșteptarea armoniei"[11]. Privite din acest punct de vedere, aș putea afirma că frescele dezvăluie și aportul pictorilor în cadrul programului iconografic, un proiect ce reunește contribuția mai multor părți implicate: a comanditarului, așa cum vom vedea pe parcursul acestei analize, a astrologului-matematician, precum și a fiecărui artist ce a materializat concepția.

Aby Warburg și decodificarea imaginilor Decanilor. Lumi întrepătrunse: zeii Olimpului, astrologia și oamenii

Principala contribuție în studiul frescelor de la *Schifanoia* îi aparține lui Aby Warburg, care a identificat sursa textuală a seriei celor doisprezece zei olimpieni în cartea a II-a a poemului astrologic al poetului roman Marcus Manilius (mort în jurul anului 22 a. Chr.), intitulat *Astronomica*. Kristen Lippincott afirmă: „includerea celor doisprezece olimpieni separă frescele de la *Schifanoia* de toate celelalte cicluri calendaristice existente, a căror premisă e fundamental astrologică"[12]. În textul său, intitulat „Italian Art and International Astrology in the *Palazzo Schifanoia*, Ferrara", Aby Warburg semnalează o dublă tradiție a imaginii zeilor antici, exemplificată prin analiza frescelor din *Palazzo Schifanoia*. El depistează influența unei teologii olimpiene și a unei „teologii astrale", cea din urmă fiind conținută în cuvintele și imaginile astrologiei practice. „Panteonul" de la Ferrara este, în viziunea sa, o etapă de tranziție între Evul Mediu și Renașterea italiană[13]. Warburg se rezumă la a interpreta trei dintre lunile reprezentate alegoric în ciclul de fresce (lunile martie, aprilie și iulie), punând accentul pe registrele superioare ale acestora. Astfel, registrul situat în zona cea mai de sus prezintă imagini cu zeități în care triumfale, cel de mijloc este destinat semnelor zodiacale (apar în centrul acestor câmpuri alături de alte trei figuri, numite decani în limbaj astrologic), iar zona inferioară este pictată cu reprezentări ale activităților cotidiene de la curtea ducelui Borso, unde acesta e surprins fie implicându-se în afaceri, fie luând parte la vânătoare[14].

Simbolismul figurilor din zona de mijloc e definit de Aby Warburg drept fantastic și complicat. El demonstrează că aceste figuri constituie „supraviețuiri ale imaginilor

10. Jean Seznec, *The survival of the Pagan Gods. The Mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and art*, Harper & Brothers, New York, 1953, p. 204.

11. J. Seznec, *The survival of the Pagan Gods*, p. 209.

12. K. Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi*", p. 95.

13. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology", p. 565.

14. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology", p. 565.

astrale ale panteonului grecesc”[15], simboluri de stele fixe, care și-au pierdut din claritate pe măsură ce au fost transmise în Asia Mică, Egipt, Mesopotamia, Arabia și Spania. Astrologia observațională a emis ideea unei influențe celeste asupra vieții umane, prin analiza pozițiilor relative ale corpurilor cerești. Warburg caracterizează această idee ca fiind „o formă a fetișismului onomastic, proiectat în viitor”, „un tip de gândire pseudomatematic, eronat”[16]. Lucrarea de bază pentru analiza astronomică este harta concepută de Aratus (cca. 300 î. Chr). De asemenea, în primele secole ale erei noastre, fusese conceput un sistem de stele fixe intitulat *Sphaera barbarica*, de către un anume Teucer, din Asia Mică, ce încorpora numele egiptene, babiloniene și anatoliene ale constelațiilor. Această lucrare grecească s-a transmis într-o formă în care ciclul anual era împărțit în decani, fiecare reprezentând o treime dintr-o lună sau zece grade din zodiac. În 1488, un învățat german, Engel, publică prima ediție a tratatului *Astrolabium magnum*, compus de italianul Pietro d'Abano, contemporan cu Dante și Giotto, însă principala autoritate în astrologia medievală era *Introductorium maius* a lui Abū Ma'šar (mort în 886)[17]. Warburg este sigur de faptul că acest text derivă din *Sphaera*, a lui Teucer; cu toate acestea, el încearcă să depisteze migrația lucrării lui Abū Ma'šar și să refacă drumul până la Pietro d'Abano. Astfel, *Sphaera* ajunge din Asia Mică, pe calea Egiptului, către India, apoi prin Persia, unde este completată de Abū Ma'šar. Este tradusă în ebraică în Spania, de către Ibn Ezra (un evreu spaniol ce moare în jurul anului 1167), traducere ce a stat la baza versiunii franceze, realizate de un anume Hagins, la porunca englezului Henry Bates, în 1273. La rândul său, textul francez a constituit baza versiunii în limba latină, realizate în 1293 de către Pietro d'Abano și tipărită de mai multe ori în cursul secolelor XV-XVI, mai ales la Veneția[18].

Warburg pune în legătură frescele de la Ferrara cu o pagină a lucrării *Astrolabium*, ce prezintă la primul grad din Berbec figura lui Perseu, ținând în mâini o seceră și o arbaletă. Deasupra sa se află decanii. Fiecărui semn zodiacal îi revin trei decani, rezultând în final un număr de treizeci și șase. Astăzi, la *Palazzo Schifanoia*, doar 21 de decani din totalul de 36 se mai pot distinge. Acest sistem își are originile în Egiptul antic. O altă versiune a seriei decanilor apare în *Planisphaerium Bianchini*, o tabletă astrologică din marmură descoperită în 1705. Decanii egipteni apar în forme stilizate, primul dintre ei, cel al Berbecului, purtând o secure dublă. O a treia versiune a seriei decanilor este cea a lui Abū Ma'šar, care oferă indicii pentru figurile din zona intermediară a registrelor picturii de la *Palazzo Schifanoia*. Un autor indian din secolul al VI-lea, Varahamihira, a scris tratatul de astrologie natală intitulat *Brihat jataka*, ce a devenit sursă pentru Abū Ma'šar. Acest lucru explică, în opinia lui Aby Warburg, „ornamentele indiene ce au ascuns ceea ce la origine erau simboluri astrale

15. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 565.
16. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 566.
17. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 567.
18. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 567.

autentic grecești”[19]. În plus, în lucrarea lui Abū Ma'šar, primul decan al Berbecului e reprezentat de un bărbat negru, cu seceră dublă, purtând o bucată de material alb în jurul brâului și având atitudinea unui protector, așa cum apare și în pictura destinată lunii martie. În textul astrologului hindus Varahamihira, primul decan al aceleiași zodii e descris astfel: „este un bărbat negru îmbrăcat cu un șorț alb, privind cu recunoștință spre un alt om; înfățișarea sa este înfricoșătoare, ochii roșii, iar în mână poartă un topor”[20].

În tratatul său astrologic în versuri, *Astronomica*, singurul text de astrologie gnostică din poezia latină a Imperiului Roman, Marcus Manilius descrie vocațiile și înclinațiile comportamentale caracteristice celor născuți în fiecare din semnele astrologice. Spre exemplu, cei născuți sub semnul Berbecului sunt înclinați spre a prelucra lâna sau a o vinde[21]. Începând cu 1417, lucrarea lui Manilius este redescoperită de umaniștii italieni. Cele șapte zeități în care triumfale, pictate la Ferrara, corespund listei guvernatorilor lunilor anului întocmită de Manilius. Astfel, Pallas este patroana lunii martie, corespunzând Berbecului; Venus este patroana lunii aprilie, corespunzând Taurului; Apollo patronează luna mai, a Gemenilor; Mercur luna iunie și zodia Racului; Jupiter și Cybele sunt patronii lunii iulie, care corespunde Leului; Ceres patronează luna august, a zodiei Fecioarei; iar Vulcan luna septembrie, corespunzând Balanței. Warburg remarcă: „La Ferrara, astrologia planetară își pierde importanța și cei doisprezece zei olimpieni ai lui Manilius își asumă locurile planetelor”[22].

Brian P. Copenhaver nuanțează poziția lui Aby Warburg în privința astrologiei și a relevanței supraviețuirii în Evul Mediu și Renaștere, într-o formă alterată, a imaginilor decanilor creați de vechii preoți egipteni. Warburg privea astrologia ca reprezentând două forțe aflate în antiteză: matematica, legată de intelect, respectiv frica de demoni, ce generează o panică emoțională, cauză primitivă în religie. Ceea ce Warburg considera a fi „un proces de de-demonizare” este și etapa transformatoare pe care perioada Renașterii o parcurgea către o lume modernă, îndepărtându-se treptat de lumea veche, magică[23].

Ipoteze privind autorul programului iconografic

Aby Warburg se întreabă cine ar fi putut fi eruditul care a conceput programul iconografic al picturii din *Palazzo Schifanoia*. Pietro Bono Avogaro era unul dintre

19. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 569.

20. Varahamihira, *Brihat Jataka. Marele tratat de astrologie natală*, Ed. Herald, București, 2001, p. 210.

21. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 572.

22. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 578.

23. Brian P. Copenhaver, *Magic in Western Culture. From Antiquity to the Enlightement*, Cambridge University Press, New York, 2015, pp. 46-48.

astrologii curții, care scria preziceri în fiecare an, însă, după Warburg, nu el a conceput frescele din *Salone dei Mesi*, ci prietenul său, profesor de matematică la Universitatea din Ferrara, Pellegrino Prisciani, bibliotecar și istoriograf al curții d'Este[24]. Dovada o constituie faptul că autorul lucrării *Orthopasca*, Prisciani, este singurul ce a întreprins o cercetare astrologică, citând ca surse prime pentru fresce pe Manilius, Abū Ma'šar și pe Pietro d'Abano. Tot Prisciani este cel ce avea să devină sfătuitorul Leonorei de Aragon, soția ducelui Ercole d'Este, în chestiuni de astrologie. Scrisoarea pictorului Francesco Cossa către ducele Borso, în care se plânge de atitudinea autorului concepției picturii din *Palazzo Schifanoia*, confirmă faptul că Pellegrino Prisciani este cel ce a condus lucrările din *Salone dei Mesi*[25]. Bazându-se pe informația conform căreia pictorul Cossa era plătit la fel ca ceilalți artiști din grupul ce a realizat frescele, Warburg deduce că Pellegrino îi așeza pe ceilalți pictori pe același nivel cu Francesco Cossa, deoarece cu toții, deopotrivă, urmau îndeaproape instrucțiunile programului său. Structura de bază a programului creat de Prisciani „dezvăluie mâna unui constructor de concept demn să aprecieze cele mai profunde armonii ale cosmologiei grecești”[26].

Joseph Manca încearcă să demonteze ideea prezentă în literatura de specialitate conform căreia cel ce a condus lucrările și a oferit cartoane sau desene pentru proiectul din *Palazzo Schifanoia* este Cosme Tura. Cauza care a generat această opinie este, după părerea sa, tendința de a asocia lucrările ferrareze identificabile cu unul dintre cei trei maeștri intrați în canonul istoriei artei: Cosme Tura, Francesco Cossa sau Ercole de Roberti. Kristen Lippincott a exclus de asemenea această posibilitate. Joseph Manca e de părere că programul iconografic nu doar că nu a fost conceput de Tura, ba chiar manifestă tendințe „anti-Tura”. Astfel, luna septembrie din ciclul de fresce pare cea mai apropiată de maniera lui Cosme Tura, însă după Manca pictorul acestei compoziții este prea înzestrat pentru a fi fost un simplu executant al unor desene și, prin urmare, trebuie să fie un maestru independent, cu o măiestrie și cugetare proprii, pe care îl identifică drept Cossa[27]. În urma studiului său, Manca admite un acord între colaboratorii proiectului de la *Salone dei Mesi* în ceea ce privește dimensiunea figurilor, formula compozițională și un număr aproximativ de figuri. Concluzia sa este că discrepanțele în dispunerea scenelor și organizarea spațiului pictural sunt rezultatul spiritului independent al artiștilor, dar și un semn al lipsei de organizare ce caracterizează ansamblul de fresce[28].

Kristen Lippincott se concentrează pe zona superioară a frescelor, și anume cea care conține reprezentări ale procesiunilor triumfale de zeități care guvernează fiecare dintre lunile anului. Este important de remarcat, subliniază autoarea, că

24. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 581.
25. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 582.
26. A. Warburg, „Italian Art and International Astrology”, p. 578.
27. J. Manca, „Style, Clarity and Artistic Production”, p. 62.
28. J. Manca, „Style, Clarity and Artistic Production”, p. 63.

cei doisprezece olimpieni nu sunt zei-planete, ci provin din mitologia clasică, iar figurile secundare, desprinse din manualele de instrucțiuni ale Evului Mediu târziu, funcționează, în general, ca „atribute” ce contribuie la plasarea zeilor în contextul unor mituri ce îi fac recognoscibili. Lippincott nu poate afirma cu siguranță dacă alegerea de a ilustra panteonul lui Manilius reflectă un interes anume pentru textul respectiv sau dacă este vorba de dorința de a se folosi de un sistem ce distribuie mai eficient zeii pentru fiecare lună, față de seria tradițională, reprezentată de zei-planete[29]. Este cert însă că există o dependență de respectiva sursă textuală, afirmă Lippincott, iar acest lucru poate ajuta la înțelegerea programului iconografic al frescelor, încadrându-l într-o perioadă exactă și corelându-l cu un aspect anume al umanismului Renașterii. Publicul manifesta un deosebit interes față de textul lui Marcus Manilius, ceea ce îl distinge de altele din domeniul astrologiei. Categoria de oameni preocupați de Manilius e reprezentată de cărturarii interesați de studiul filologic, căci textele păstrate sunt profund alterate, prin urmare era nevoie de un umanist cu preocupări lingvistice pentru a descoperi înțelesul cuvintelor. De asemenea, Manilius nu vorbește de planete pe parcursul celor cinci cărți ale lucrării, lucru aparent neobișnuit. Concluzia lui Kristen Lippincott este că programul frescelor de la *Palazzo Schifanoia* nu a fost formulat de un astrolog[30]. Învățații cei mai interesați de tratatul *Astronomica* erau umaniștii preocupați în special de domeniul gramaticii. Acest aspect explică, în opinia autoarei, de ce poemul lui Manilius nu a fost niciodată ilustrat: oamenii de litere nu erau interesați de ilustrații, căci nu ar fi avut relevanță pentru traducerea și înțelegerea corectă a textului. În timpul Renașterii se pierduse fluența în limba latină, precum și acel substrat cultural ce ar fi putut determina o înțelegere a lucrării lui Manilius. Existau metode de învățare pentru studenți care presupuneau asocieri de informații etimologice, istorice, geografice și mitologice, pentru a le permite reținerea unor exerciții de gramatică. Astfel de asocieri apar și în programul iconografic de la *Schifanoia*: în luna Capricornului, numele zeiței Vesta este sugerat prin prezența unui vas ce face legătura cu termenul latinesc. În registrul superior al lunii Gemenilor, este reprezentat un scaun cu trei picioare, simbol al trepiedului Oracolului din Delphi. Pielea întinsă peste trepied este probabil cea a lui Python, monstru nimicit de zeul Apollo, protector al acestei luni[31].

Lippincott își mărturisește surprinderea față de faptul că iconografia picturilor se bazează pe observații etimologice, menționând că acest program deține multe elemente copiate din ilustrații de manuscrise ale Evului Mediu târziu. În opinia sa, concepția programului iconografic i-a aparținut aproape sigur unui umanist cu pregătire îndeosebi în ceea ce privește gramatica[32]. Referitor la această analiză, sunt de părere că este plauzibil să luăm în considerare ipoteza implicării unui umanist

29. K. Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi*”, p. 94-96.

30. K. Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi*”, p. 97.

31. K. Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi*”, p. 98.

32. K. Lippincott, „The Iconography of the *Salone dei Mesi*”, p. 102.

cu studii aprofundate de limbă latină, la solicitarea comanditarului sau a autorului programului iconografic, însă nu par să existe suficiente argumente pentru a i se atribui pe deplin conceperea.

Noi ipoteze

Colaborarea dintre Manuela Incerti și specialiști în istoria astrologiei, precum și studenți ai Facultății de Arhitectură din Ferrara, a făcut posibilă reconstituirea astrogramei ducelui Borso, pe baza unor informații din documente ce atestă cele mai importante evenimente din viața sa. Astfel, s-a ajuns la concluzia că acesta era născut în semnul zodiacal al Fecioarei[33], cu ascendent în Vărsător[34]. Detaliile au fost de un deosebit interes pentru cercetătorul de la Institutul Warburg, Marco Bertozzi, preocupat de frescele de la *Schifanoia*, care le-a considerat relevante pentru interpretarea programului iconografic din *Salone dei Mesi*. Dimensiunile mai mari ale lunii patronate de Vărsător s-ar explica deci prin faptul că iconograful dorea să singularizeze luna ianuarie, fiindcă ar indica un aspect esențial al astrogramei comanditarului. Analiza frescelor în funcție de ascendentul ducelui Borso exclude însă sistemul de case astrologice pe care Prisciani sau un alt astrolog de curte l-ar fi putut folosi la acea vreme[35].

Există totuși un detaliu care nu a fost luat în considerare în analizele iconografice, care se bazează pe tratate astrologice. În literatura de specialitate la care am avut acces nu se face referire la contribuțiile unui astrolog italian, matematician și astronom, care a activat în secolul al XIII-lea: Guido Bonatti. Acesta este primul astrolog european care pare să fi constatat importanța punctului intermediar în horoscop, aspect ce ia în considerare Ascendentul pentru a dezvălui diferite puncte: al norocului, al pericolului, al rănirii, al necazului etc.[36] Prin urmare, pot presupune faptul că e plauzibil ca cel care a conceput programul iconografic de la *Schifanoia* să fi apelat, înainte de toate, la un text mai familiar, mai la îndemână, pentru a releva importanța Ascendentului în harta astrală ce îmbracă pereții sălii.

Un lucru este cert: picturile de la *Schifanoia*, în lumina celor mai recente analize, precum și a reconstituirilor semnelor zodiacale grav degradate (aproape complet indescifrabile), realizate de Maurizio Bonora[37], dovedesc faptul că frescele din *Salone dei Mesi* nu constituie doar un calendar astrologic, pus în relație cu activități mundane,

---

33. Se pare că ducele era născut la 24 august 1413, orele 22, sub semnul zodiacal al Fecioarei. Au fost luate în considerare evenimente marcante din viața sa, cum ar fi: ziua in care ducele a intrat în Ferrara pentru a-și asuma poziția de succesor al lui Lionello, ziua în care i-a înmânat Papei cheile orașului etc.

34. M. Incerti, „The Hall of the Months”, p. 225.

35. M. Incerti, „The Hall of the Months”, p. 226.

36. M. Mladin, *Manual de Astrologie*, Ediția a 2-a, Ed. Devadata, București, 2001, p. 359.

37. Reconstituirile realizate în 1992 se găsesc pe site-ul revistei *La Rivista di Engramma*, engramma.it.

asemenea tradiției medievale. Programul iconografic are la bază astrograma ducelui Borso. Putem percepe acest ciclu de fresce ca pe „o formă a fetișismului onomastic, proiectat în viitor”, cum o numea Warburg, însă cu mențiunea că trebuie să avem în vedere faptul că au fost utilizate metode strict matematice.

Reprezentări ale iubirii ilicite în pictura olandeză din secolul al XVII-lea

Simona Vinitor

Introducere

Scena de gen olandeză devine, începând cu anii 1970, un subiect care generează controverse printre exegeții care s-au ocupat de arta olandeză din secolul al XVII-lea[1]. În secolul al XIX-lea, critici precum Théophile Thoré-Bürger și Hippolyte Taine subliniau caracterul documentar al picturii olandeze, care prin realismul ei ar fi o reprezentare a vieții obișnuite, o mărturie naivă a caracterului național[2]. În secolul al XX-lea se schimbă raportarea la acest tip de imagini, în care se caută un înțeles alegoric. Eddy de Jongh introduce sintagma *seeming realism* – o redefinire a noțiunii de „realism" în pictura olandeză –, propunând o abordare iconografică pe filieră panofskyană. Invocând un context cultural mai larg – literatura, teatrul, predicile –, autorul este de părere că scopul picturii de gen este acela de a instrui și de a admonesta privitorul, de a-l face conștient de efemeritatea celor lumești; el interpretează pictura olandeză ca pe un comentariu al temei *vanitas* și ca o dezvoltare a acestui motiv, sau ca pe o modalitate de a transmite mesaje morale[3]. Seymour Slive și Eddy de Jongh sunt partizanii interpretării scenei de gen prin apelul la un tip de literatură care devine foarte popular în unele cercuri: cărțile didactice conținând imagini însoțite de texte

1. Konrad Renger, „On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting", în *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered,* Wayne Franits (ed.), Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1997, pp. 9-15; un studiu mai recent despre metodologia și istoriografia de artă cu privire la arta olandeză din secolul al XVII-lea este cel al lui Mariet Westermann, „After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700", *Art Bulletin*, vol. 84, nr. 2, 2002, pp. 351-372.

2. Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkley, 2002, p. 4; John Walsh Jr., „Vermeer", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 31, nr. 4, 1973, pp. 9-13.

3. Eddy de Jongh, „Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting", *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art*, pp. 21-57; Gary Schwartz, „Art in History", în *Art in History/ History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, David Freedberg, Jan de Vries (eds.), The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1991, p. 11.

explicative, numite *emblemata*[4]. Acestea au reprezentat, cred cercetătorii, una dintre sursele motivelor iconografice din pictura de gen, iar unele dintre imagini aproape că au devenit ele însele scene de gen[5]. Svetlana Alpers consideră că scena de gen olandeză este un document al comportamentului epocii și că e descriptivă, nu prescriptivă (așa cum o interpretase Eddy de Jongh). Pictura olandeză din secolul al XVII-lea este, crede ea, produsul unei culturi pentru care reprezentarea vizuală era metoda preferată de a cunoaște lumea, iar acest lucru este pus în legătură și cu interesele empirice din secolul al XVII-lea, „epoca observației"[6]. În ultimele decenii, istoricii de artă au încercat o abordare pluridisciplinară, în care au extins câmpul investigației prin includerea contextului social și cultural în analiza lor. Simon Schama, Elizabeth Alice Honig, Martha Hollander și Wayne Franits pun în discuție și raportarea publicului la acest tip de pictură. Wayne Franits, de exemplu, explică evoluția sau perpetuarea anumitor teme și motive din pictura de gen ca răspuns la preferințele publicului[7].

Sintagma „pictură de gen" a apărut abia în secolul al XVIII-lea, în ambianța Academiei franceze, ai cărei membri doreau să clasifice arta conform unei terminologii precise (*peintures de genre*)[8]. Neavând un vocabular pentru ceea ce astăzi identificăm ca picturi de gen, privitorii secolului al XVII-lea se rezumau la titluri descriptive – care s-au păstrat în inventarele de epocă –, cum ar fi *gezelschappen* („companie veselă"), *boerengezelschappen* („companie veselă cu țărani"), *kortegarden* („lucrare cu un corp de gardă"), *jonkertjes* și *juffertjes* („cavaleri" și „domnișoare"), *vroutje* („tânără"), *conversatie* („conversație"), *bordeel* („scenă de bordel")[9]. Uneori, picturile cu prostituate sunt identificate în inventarele de epocă cu titlul de *bordeeltjes* („mic

4. Victor Ieronim Stoichiță atrăgea atenția asupra faptului că emblemele aveau rolul de a descifra mesajul, nu de a-l încifra, în *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, București, Ed. Humanitas, 2012, p. 230. Eddy de Jongh recunoaște într-un text mai târziu exagerările pe care le presupunea interpretarea picturii de gen prin prisma simbolismului deghizat, în „Some Notes on Interpretation", în *Art in History/ History in Art*, pp. 119-39.

5. Konrad Renger, „On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting", în *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art*, pp. 9-14.

6. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

7. Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, Londra-New Haven, 2004.

8. De fapt denumirea de „scenă de gen" a apărut la Denis Diderot, ceea ce ar putea sugera lipsa unui interes pentru scena de gen a teoreticienilor din secolul al XVII-lea. A se vedea R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, Thames & Hudson, Londra, 1978, p. 42.

9. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 2; John Michael Montias, „How notaries and other scribes recorded works of art in seventeenth-century sales and inventories", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 30, nr. 3/ 4, 200, p. 229; K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, pp. 114-115; David Smith, „Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting", *The Art Bulletin*, vol. 69, nr. 3, 1987, pp. 407-430.

bordel")[10]. Titlurile moderne pentru picturile de gen au fost adoptate abia în secolul al XIX-lea[11], odată cu interesul contemporan pentru realismul presupus al acestui tip de picturi și pentru subiectele inspirate din viața cotidiană[12]. În *Inleydingh tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* („Introducere la Nobila Școală a Picturii") din 1678, teoreticianul Samuel van Hoogstraten așază pictura istorică pe cea mai înaltă treaptă, urmată de pictura de gen – încadrată într-un mod ambiguu în categoria „picturilor de toate felurile" – și încheind cu natura moartă. Teoreticienii olandezi clasiciști (Philip Angels, Gerard de Lairesse) susțineau în a doua jumătate a secolului ideea că ceea ce numim pictură de gen trebuie să fie înnobilată, prin investirea ei cu o aură clasică[13]. Gerard de Lairesse critica gustul pentru pictura vulgară[14]. El făcea o distincție între pasiunile josnice, trezite de pictura de gen și cele nobile, trezite de pictura istorică[15].

O sub-specie a picturii de gen olandeze, foarte populară în secolul al XVII-lea, este cea care tratează relații amoroase sancționate de societate. În unele exemple subiectul desfrâului este legat de tavernă sau bordel (de pildă Nikolaus Knüpfer, *Scenă de bordel*, Fig. 1; Frans van Mieris, *Cârciuma*; Gerrit van Honthorst, *Companie Veselă*), iar în altele există indicii care permit identificarea temei ca trimițând la prostituție. Operele caravaggiștilor din Utrecht, Gerrit van Honthorst (*Proxeneta*, *Companie veselă*, *Concertul*) și Dirck van Baburen (*Proxeneta*, Fig. 2, *Companie desfrânată*), sunt exemple a căror iconografie face ca această temă să fie recognoscibilă. Wayne Franits remarca faptul că în a doua jumătate a secolului al XVII-lea aluziile erotice au căpătat un aspect mai rafinat și mai puțin violent decât în exemplele din prima jumătate a secolului[16], iar lucrările lui Gerard ter Borch (*Admonestarea paternă*, Fig. 3 și *Ofițerul galant*), Vermeer (*Proxeneta*) și Jacob Ochtervelt (*Companie muzicală*) sunt grăitoare în acest sens. *Proxeneta* lui Jan Gerritsz van Bronchorst din colecția Muzeului Brukenthal (Fig. 4) este singura pictură dintr-o colecție din România identificată de mine care este adecvată din punct de vedere tematic acestui repertoriu iconografic.

Autorii tratatelor despre comportament se raportau critic la pictura care conține aluzii erotice și atenționau asupra pericolului care îl urmărește pe privitorul chipurilor frumoase și nudurilor proporționate, deoarece astfel de imagini stimulează

---

10. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 68.

11. R. H. Fuchs, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 44-45.

12. Mă refer la pictorii realiști de la mijlocul secolului al XIX-lea, precum Gustave Courbet și Jean-François Millet, care își căutau subiectele în viața cotidiană (de exemplu *Pietrarii* lui Courbet) și respingeau pictura istorică.

13. Neil De Marchi; Hans J. van Miegroet, „Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, vol. 76, nr. 3, 1994, p. 460.

14. Lotte C. van de Pol, „The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 2, nr. 102, 2010, p. 1.

15. Alison McNeil Kettering, „Ter Borch Ladies in Satin", *Art History*, vol. 16, nr. 1, 1993, p. 108.

16. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 95-217.

sexualitatea. Jacob Cats se împotrivea subiectelor indecente din artă, precum David și Bathsheba, Răpirea Europei, Leda și lebăda, Lot și fiicele sale, din același motiv, continuând de altfel, în acest mod, teme prezente la Erasmus, ca și la autorii reformiști și contrareformiști[17]. Doctorul Johan van Beverwijck avertiza și el asupra picturilor cu teme ușuratice (cum ar fi cea a bordelului), care puteau conduce individul la un trai promiscuu[18]. În ciuda acestor critici aduse de teoreticienii artei și de învățați, scenele vulgare erau foarte populare printre familiile olandeze[19].



Fig. 1. Nikolaus Knüpfer, Scenă din nunta Messalinei și a lui Gaius Silius (Scenă de bordel), c. 1645-1655. Rijksmuseum, Amsterdam

---

17. David Freedberg, „Johannes Molanus on Provocative Paintings. De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp. 229-245; Erwin Panofsky, „Erasmus and the Visual Arts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32, 1969, pp. 200-227.

18. Klaske Muizelaar, Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age: Paintings and People in Historical Perspective*, Yale University Press, Londra, 2003, p. 141.

19. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 125.



Fig. 2. Anonim, Copie după Dirck van Baburen, Proxeneta, post 1623. Rijksmuseum, Amsterdam



Fig. 3. Gerard ter Borch, Conversație galantă, cunoscută și drept Admonestarea paternă, c.1654. Rijksmuseum, Amsterdam



Fig. 4. Jan Gerritsz van Bronchorst, Proxeneta, post 1642. Muzeul Brukenthal, Sibiu

Moravurile ușoare în cultura olandeză din secolul al XVII-lea

Peter Burke remarca faptul că în nordul Europei, între 1500-1800, locurile de întâlnire ale celor care făceau parte din clasele de jos erau hanurile, cârciumile și berăriile - echivalentul a ceea ce era *piazza* în Europa de sud -, cu observația că ceea ce el caracterizează drept „cultura populară" proprie acestor spații era o cultură accesibilă și elitei[20]. O caracteristică a acestor locuri era faptul că se asculta muzică, însă exista o deosebire între locurile respectabile, care se distingeau printr-o mare colecție de

20. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper & Row, London, 1978, p. 28 și pp. 110-111.

instrumente muzicale[21] (și care dispar treptat) și tavernele sau bordelurile, unde oamenii puteau asculta muzică, puteau dansa și consuma băuturi[22]. Pentru moraliștii secolului al XVII-lea acele *musicos* erau un izvor al viciilor, unde aveau loc furtul, înșelăciunea, violența, adulterul; ele erau opusul normelor domestice[23]. Consumul de alcool și cel de tutun (ale cărui efecte erau asociate cu cele ale alcoolului) erau drastic condamnate și erau considerate echivalentul unei vieți desfrânate[24]. Dansul era, de asemenea, foarte popular, atât printre elite, cât și în clasele sociale inferioare. Biserica reformată se opunea energic asocierii - văzută ca inevitabilă - dintre dans, muzică și tentații sexuale. Au existat zone în Amsterdam unde tavernele erau interzise din aceste motive[25]. În 1650 s-au făcut arestări și s-au interzis spațiile unde se dansa, tocmai fiindcă se considera că există o graniță fluidă între stimularea provocată de dans și muzică și păcatul trupesc[26].

În unele cazuri, scenele de tavernă din picturi au conotații moralizatoare vizibile cu ușurință. Însă Svetlana Alpers observa că spectatorii nu se limitau la a vedea doar aspectele moralizatoare, ci căutau și amuzamentul prilejuit de astfel de subiecte. Amintind de literatura lui Bredero, autoarea semnalează că scopul acesteia era de a expune publicului prostia deghizată în haine țărănești pentru a o face mai amuzantă, pentru a distra spectatorul. Astfel, ceea ce este caracteristic acestor poeme e faptul că autorul nu s-a folosit de situațiile comice doar pentru a-l batjocori și a-l condamna pe bătrânul prezent în tema iubirii nepotrivite, de exemplu, ci mai degrabă pentru a dovedi că aceleași pasiuni sunt valabile pentru toți oamenii. La fel ca în literatură, scenele din

---

21. Un astfel de exemplu este *De Meniste Bruiloft*, care devenise o atracție turistică între anii 1630-1640, L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 29.

22. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, pp. 18-42.

23. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 84; Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Alfred A. Knopf, New York, 1987, p. 467. În cazul elitelor, dansul nu avea conotații negative, iar, dincolo de asocierea sa cu trezirea sentimentului de dragoste, era considerat favorabil sănătății. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 59.

24. Olandezii au fost mari comercianți și producători de băuturi alcoolice și tutun, primii cunoscători ai tutunului din Europa. S-a crezut că tutunul poate avea și efecte benefice, medicinale, însă era criticat atunci când se folosea doar în scopuri recreaționale. În afara temei tavernelor în pictură, există numeroase exemple de reprezentări vizuale caricaturizate ale țăranilor fumând și consumând băuturi alcoolice (de exemplu, în pictura lui Brouwer sau în cea a lui van Ostade, trăsăturile fizice respingătoare ale țăranilor – reprezentați cel mai adesea bând sau fumând - sunt un *leitmotiv*, făcând vizibile ravagiile produse de aceste deprinderi). Probabil că tema își are originea într-un tip de reprezentare festivă foarte populară în cursul secolelor XVI și XVII, numită *kermis*. Această ocazie festivă însemna disoluția temporară a diferențelor dintre clase; W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 40; L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 54; Ivan Gaskell, „Tobbaco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth Century”, în *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art*, pp. 68-78; S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, pp. 188-221.

25. Lynn A. Martyn, *Alcohol, Sex, and Gender in Later Medieval and Early Modern Europe*, Hampshire, Palgrave, 2001, pp. 3-5.

26. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 30.

pictura de gen nu aveau doar un scop didactic, căci membrii unei familii bogate erau familiarizați, cu siguranță, cu normele unei purtări adecvate și repercusiunile unui comportament vicios[27].

În Olanda secolului al XVII-lea nu exista o distincție netă între tavernă (*herberg*) și bordel (*bordeel*), căci și în taverne existau femei care distrau clienții, chiar dacă nu ofereau neapărat servicii sexuale, ele putându-se comporta ca niște desfrânate (în accepțiunea epocii), în funcție de „politica" localului[28]. Termenul *hoererij* („desfrâu") era folosit pentru a desemna orice relație sexuală în afara căsătoriei, indiferent dacă exista sau nu un profit material; o femeie desfrânată era numită *hoer* sau *tasje* (în argou). Cel din urmă termen poate fi întâlnit în piesa lui Gerrit van Santen, *Lichte Wigger*, o comedie populară publicată în Leiden, în 1617, ce avea drept temă scenele de bordel din istorisirile cu fiul risipitor[29]. Deși termenul de „prostituție" datează din secolul al XIX-lea, e clar că profesiunea a existat în perioada discutată în sensul modern al cuvântului[30]. Acest lucru e dovedit în primul rând de sursele judiciare, adunate sub numele de *Confessieboeken der gevangenen* („Cărțile de mărturisiri ale prizonierilor"), conținând detalii despre organizarea prostituției, pe baza interogatoriilor care aveau loc la judecătorie[31]. Bordelurile erau frecventate de bărbații care aveau ocupații în afara orașelor în care locuiau, cum ar fi comerțul sau navigația, și erau plecați pentru o lungă perioadă de timp, și chiar de turiști[32]. Studenții se alăturau și ei comportamentului vicios, uneori molestau sexual slujnicele, prostituatele și alte tinere din clasele joase[33]. Soldații, deloc priviți cu stimă în epocă, făceau parte din clientela frecventă a bordelurilor și a tavernelor[34]. Unii cercetători consideră că prostituția era tolerată pentru a nu se ajunge la probleme mai grave (cum ar fi violul). Mandeville critica această toleranță și era de părere că ea se explică și prin complicitatea poliției, care avea de câștigat participând la societatea coruptă[35].

---

27. Svetlana Alpers, „Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting Seen through Bredero's Eyes", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 8, nr. 3, 1975-1976, p. 117.

28. Simon Schama, „Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art", *Oxford Art Journal*, nr. 3, 1980, p. 13.

29. Alison McNeil Kettering, „Rembrandt's 'Flute Player': A Unique Treatment of Pastoral", *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art*, vol. 9, nr. 1, 1977, p. 37, nota 72.

30. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 4.

31. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 8; de exemplu, în Amsterdam, între 1650-1699 au fost înregistrate 5830 de procese în legatură cu viața ușuratică din bordeluri.

32. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 155; L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, pp. 152-3.

33. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 156.

34. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 62-63.

35. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, pp. 116-140.

Nu este întâmplător că, în toate scenele de pictură de gen care pot fi interpretate prin prisma acestei teme, persoanele care mijlocesc acordul dintre client și prostituată sunt femei. Termenul pentru „mijlocitoare" era *hoerewaardinnen*[36]; ele conduceau de obicei un bordel, unde trăiau împreună cu încă două sau trei femei. În mod clar această ocupație era organizată de femei. Din *Confessieboeken der gevangenen* reiese că doar aproximativ un sfert din acuzațiile pentru conducerea unui bordel erau adresate bărbaților[37]. Prostituatele rămâneau datoare față de mijlocitoarele lor, datorii pe care le plăteau din câștigurile obținute prin practicarea acestei meserii. De asemenea, femeile care fuseseră închise nu mai erau acceptate să lucreze ca servitoare și alegeau calea prostituției, iar uneori slujnicele alegeau această meserie fiindcă, făcând parte din clasa de jos, aveau puține drepturi și nu dispuneau de independență financiară[38].

Onoarea unei femei depindea de comportamentul ei sexual: fecioria, în cazul femeii nemăritate și fidelitatea, în cazul celei măritate; castitatea era cea mai importantă virtute[39]. Femeile erau văzute ca având un apetit sexual lacom, ce putea fi descifrat pe fizionomia lor; le caracteriza desfrânarea și erau moștenitoarele Evei. Popularitatea episoadelor biblice ilustrând povestea lui Iosif și Putifar, cea a Dalilei sau cea a lui David și Batsheba evidențiază acest aspect. Dincolo de satisfacerea dorințelor materiale, se credea că femeia era capabilă să facă aproape orice pentru a-și satisface poftele trupești, de aceea trebuia să fie protejată împotriva propriei sexualități[40]. De fapt, s-a manifestat în secolul al XVII-lea o frică față de femeile care duc bărbații la pierzanie. Bărbații produceau, iar femeile consumau și dorințele materiale ale femeilor falimentau partenerii acestora[41]. În literatura vremii, femeile erau uneori batjocorite și privite ca niște ființe josnice[42]. Cărți precum *Spiegel der Quade Vrouwen* („Oglinda femeilor ticăloase", 1644), *Huwlijks Doolhof* („Labirintul căsniciei", 1634) sau *Biegt der Getrouwde* („Capcana celor logodiți", 1679) ilustrează această tendință misogină[43].

Modelul familiei și al cetățeanului olandez

Indiferent de clasa socială din care făcea parte, pentru olandezul din secolul al XVII-lea important era statutul său de cetățean, pentru că toate obligațiile civice

36. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 5.

37. L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, pp. 24-26.

38. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 129.

39. Yvonne Bleyerveld, „Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art, ca. 1500-1750", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 28, nr. 4, 2000-2001, pp. 219-250.

40. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 7.

41. Elizabeth Honig, „Desire and Domestic Economy", *Art Bulletin*, vol. 83, nr. 2, 2001, pp. 308-9.

42. E. Honig, „Desire and Domestic Economy", p. 305.

43. S. Schama, „Wives and Wantons", p. 9.

condiționau prosperitatea economică. Doar un cetățean putea ocupa anumite funcții - un avantaj fiind și confesiunea religioasă calvinistă[44] - , iar în această epocă termenul de cetățean devenise sinonim cu membru respectabil al clasei mijlocii, un model de comportament onorabil[45]. A existat în cultura olandeză o atenție deosebită pentru familie și spațiul domestic. Femeia trebuia sa fie educată conform unor reguli morale și de aici a rezultat o întreagă literatură sub forma unor „manuale" cu privire la rolurile și îndatoririle membrilor familiei, cele mai populare fiind cele scrise de Jacob Cats: *Maedchensplicht* („Îndatoririle unei slujnice"), *Houwelick* („Căsnicia"), *Verstandige kok of zorgvuldige huishoudster* („Bucătarul înțelept și gospodarul grijuliu"). De-a lungul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea au apărut 21 de ediții ale operei lui Cats, semn că exista un public larg pentru aceste scrieri[46]. În contextul interesului pentru protejarea familiei s-a dezvoltat o subtemă în pictura de gen, cea a familiei spunând rugăciunea înaintea mesei[47]. Familia trebuia sa fie un model de virtute, pornind de la ideea că instruirea și educația formează comportamentul copiilor, așa cum spune și proverbul „tinerii fluieră după cum cântă cei vârstnici", foarte popular în acea vreme[48].

Unii autori au comentat faptul că în pictura de gen femeile sunt cele care au puterea de a menține sau de a submina spațiul domestic[49]. Bucătăresele adormite din picturile lui Nicolaes Maes și Vermeer abandonează normele domestice, iar dezordinea și vasele murdare sunt consecințele acestui comportament.

Reprezentări ale mijlocitoarelor în pictura olandeză din secolul al XVII-lea

În secolul al XVII-lea tema iubirii ilicite este popularizată de Dirck van Baburen (c. 1594/5 – 1624) și de Gerrit van Honthorst (1592 – 1656). Aceștia au stat o vreme

44. R. Po-Chia Hsia, Henk van Nierok (eds.), *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002. Autorii scot în evidență și importanța calvinismului în societatea olandeză. În ceea ce-i privește pe artiști, cetățenia era esențială pentru admiterea în ghilde. Vezi K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 13.

45. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 11; M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 163; L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, pp. 43-46; S. Schama, „Wives and Wantons", p. 7.

46. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 152

47. Wayne Franits, „The Family Saying Grace: A Theme in Dutch Art of the Seventeenth Century", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 36-49; Pieter J. J. van Thiel, „*Poor Parents, Rich Children and Family Saying Grace*: Two Related Aspects of the Iconography of Late Sixteenth and Seventeenth-Century Dutch Domestic Morality", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 17, nr. 2/3, 1987, pp. 90-149.

48. Citez din H. Perry Chapman: „As the old sing, so pipe the young" (proverb ilustrat de Jan Steen), în „Jan Steen Household Revisited", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, no. 2/3, 1990-1991, p. 184.

49. Richard Helgerson, „Soldiers and Enigmatic Girls: The Politics of Dutch Domestic Realism, 1650-1672", *Representations*, nr. 58, 1997, p. 64; M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 147; S. Schama, „Wives and Wantons", pp. 5-13.

îndelungată la Roma, unde s-au familiarizat cu pictura italienilor nordici, Caravaggio și Annibale Carracci. Ei au adoptat inovațiile tematice și stilistice ale lui Caravaggio și le-au adus la Utrecht (de aceea au fost numiți „caravaggiștii din Utrecht")[50]. În unele picturi subiectul iubirii ilicite este în mod vădit legat de spațiile asociate unui mediu vicios - taverna sau bordelul, inversiuni brutale ale spațiului domestic -, iar reperele iconografice trimit la identificarea temei cu prostituția. Prin prezența și recurența unor personaje (mijlocitoarea, clientul-soldat, fata desfrânată) în astfel de picturi s-a ajuns la o construcție artistică prin care au fost eliminate numeroase aspecte din viața reală, semn că artiștii au reprezentat scena iubirii ilicite adaptându-se la cerințele publicului. Unele dintre scenele de gen pictate de ei reprezintă cu certitudine prostituate și proxenete. Altele includ figura unei bătrâne care poate fi identificată drept mijlocitoare, ceea ce poate sugera interpretarea scenei drept una de bordel.

O sursă de inspirație pentru mijlocitoarele din pictura olandeză – un personaj care dobândește relief și importanță în picturile care reprezintă iubirea ilicită – este *Parabola fiului risipitor* din Noul Testament, mai exact episodul în care fiul risipitor își cheltuiește averea pe distracții vulgare[51]. Ceea ce distinge exemplele ce urmează a fi discutate de antecedentele din secolul al XVI-lea este faptul că în picturile mai timpurii inspirate de *Parabolă* erau reprezentate și alte scene care fac parte din aceasta (de exemplu, momentul în care fiul risipitor se întoarce la tatăl său), construindu-se o narațiune; de asemenea, se poate face observația că în reprezentările care decupează acest episod din ansamblul narațiunii biblice primează aspectul didactic și moralizator[52]. Van Hemessen, într-o reprezentare a temei din 1536, sugerează felul în care se poate imagina că s-a petrecut această mutație: el plasează episodul desfrânării fiului risipitor printre prostituate în prim-planul lucrării. Schimbul pecuniar e evident: tânăra din centru dă mai departe moneda unei alte fete, iar o mijlocitoare bătrână zâmbește aprobator. În fundal apar și alte episoade ale parabolei: după ce își cheltuiește averea, fiul risipitor este alungat din oraș; apoi e pus să păzească porcii și astfel ajunge să se căiască pentru păcatele sale, se întoarce la tatăl său și este iertat. Probabil că Van de Velde este cel care introduce motivul mijlocitoarei în scena de gen olandeză, în *Petrecere în aer liber* (fig. 5), fără îndoială pentru a sugera că activitățile personajelor din imagine nu sunt tocmai morale[53].

Proxeneta lui Baburen (fig. 2) este o adaptare a temei iubirii nepotrivite la inovațiile caravaggești. *Ghicitoarea* lui Caravaggio ar putea constitui un reper tematic și stilistic pentru pictura artistului olandez: subiectul trivial - cel al înșelăciunii -, numărul redus de personaje văzute în trei sferturi, într-un plan apropiat, absența unor elemente

50. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 68-69.

51. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 68; Roberta J. Pokphanh, *The Proceeds of Prosperity: Images of Domestic Money Management and Exchange in Dutch Genre Painting in the Middle of the Seventeenth Century*, teză de doctorat, Univerity of Kansas, 2009, pp. 181-182.

52. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 68.

53. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 20.

ale decorației interioare, toate acestea se regăsesc în lucrările „caravaggiștilor din Utrecht". Baburen reprezintă o prostituată ce cântă la lăută, îmbrăcată seducător, interacționând cu clientul său, care îi oferă o monedă, în vreme ce mijlocitoarea sa probabil că încearcă să se tocmească pentru o sumă mai mare. Mijlocitoarea este o femeie bătrână, reprezentată într-un mod aproape grotesc. Faptul că mijlocitoarele din picturile de acest tip sunt reprezentate mereu bătrâne necesită o explicație mai amănunțită.



Fig. 5. Esaias van de Velde, Petrecere în aer liber, 1615. Rijksmuseum, Amsterdam

În pictura olandeză există două tipuri de reprezentare a bătrânelor: bătrâna solitară, pioasă, rostind rugăciunea înaintea unei mese modeste sau proxeneta caricaturizată, dirijând o tranzacție sexuală[54]. Bătrânețea era deseori considerată o boală în secolul al XVII-lea, iar neputința asociată cu ea privită ca motiv al alunecării vârstnicilor pe drumul desfrâului, al trândăviei și al avariției[55]. Atitudinea peiorativă cu care era privită bătrânețea are și ea precedente în secolul al XVI-lea, chiar în personajele din reprezentările cuplurilor nepotrivite: femeia lacomă își obține banii fiind „ajutată"

54. S. Schama, *The Embarrassment of the Riches*, p. 431; S. Schama, „Wives and Wantons", p. 7; Seymour Slive, „On the Meaning of Frans Hals' Malle Babbe", *The Burlington Magazine*, vol. 105, nr. 727, 1963, pp. 432, 434, 436.

55. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*; Alison G. Stewart, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, Abaris Books, New York, 1977, pp. 50-55.

de nechibzuința bătrânului[56]. În epocă exista chiar o expresie pentru a sugera faptul că vârsta înaintată nu presupune întotdeauna înțelepciune: *Hoe ouder hoe sotter* (traducerea literală: „nu există prost mai mare decât unul bătrân")[57]. Mijlocitoarele sunt mai mereu reprezentate ca niște bătrâne dizgrațioase, uneori chiar grotești, în ciuda faptului că realitatea putea fi diferită. Acest lucru e un motiv în plus pentru a afirma că deși sunt inspirate din realitate, scenele de bordeluri nu redau întocmai realitatea; este vorba, după cum sugerează unii autori, de „seeming realism"[58]. În cazul de față, e folosită o convenție: mijlocitoarea trebuie să fie recunoscută ca vicioasă, de aceea e îmbătrânită de avariție.

Gerrit van Honthorst reia tema în pictura numită *Proxeneta*. Mijlocitoarea arată spre tânăr, un posibil client, care își ține punga cu bani în mâna stângă; cu cealaltă mână clientul face un gest către lăuta fetei, în timp ce ea, având un decolteu exagerat, ne conduce privirea tot spre instrumentul muzical. Eddy de Jongh subliniază intenția pictorilor de a întări conotația de erotism vulgar prin prezența instrumentelor muzicale și se referă la iconografia picturii și gravurii olandeze din secolul al XVII-lea făcând comparații cu literatura populară din vreme, care abundă în referințe sexuale[59]. Lăuta a fost interpretată ca un simbol pentru vagin, căci cuvântul olandez *luit* are o dublă semnificație[60].

Ceea ce e specific picturilor din prima jumătate a secolului al XVII-lea este abordarea scenei într-un mod ludic. Atmosfera veselă semnalează faptul că umorul primează și că intenția moralizatoare a picturilor se afla în planul secund. Amuzamentul și atmosfera jovială sunt prezente și în alte lucrări ale lui Honthorst. În *Compania veselă* de la Galeria Uffizi personajele feminine și masculine se distrează într-un interior. Pare a fi o scenă obișnuită, femeile au o vestimentație decentă și nu se petrec lucruri scandaloase. Totuși, este prezentă o bătrână la fel de grotescă ca în celelalte exemple. Ar putea fi ea un indiciu care ne-ar conduce la o interpretare în cheia motivului mijlocitoarei? Un alt exemplu ambiguu este *Concertul* aflat la Galeria Borghese: personajele par angajate

---

56. Interesant este că tema iubirii nepotrivite nu este reprezentată doar între un bătrân și o tânără, ci și între o bătrână și un tânăr (Lucas Cranach este autorul unei astfel de reprezentări); totuși, prima variantă este cea mai des întâlnită, în contextul în care femeia, păcătoasă prin definiție în tradiția biblică, este cea de temut.

57. A. G. Stewart, *Unequal Lovers*, p. 55.

58. Vezi nota 3. Un alt exemplu relevant este cel al interioarelor din pictura olandeză: artiștii olandezi s-au străduit să reprezinte camerele ca fiind ordonate și au omis redarea unor piese de mobilier care existau într-un număr mare în casele burgheze. De aici deducem că interioarele din pictură sunt o invențiune, nu o reprezentare fidelă a realității, o altă trăsătură de luat în considerare în legătură cu conceptul de „seeming realism"; K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 54.

59. În literatura populară din secolul al XVII-lea olandez, flautul și lăuta puteau fi metafore pentru activitatea sexuală în sine: „I'll play my flute on your lute/ So I can feel it", cum sună o zicală de epocă citată de Alison McNeil Kettering, „Rembrandt's 'Flute Player'", pp. 33-34; R. Helgerson, „Soldiers and Enigmatic Girls", p. 81.

60. Eddy de Jongh, „Realism and Seeming Realism", pp. 21-57; R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, p. 54.

în activități rafinate, însă, din nou, prezența bătrânei care pare să-i dea indicații fetei ridică probleme. În acest exemplu vestimentația fetei nu mai e atât de decentă, putând fi observat decolteul ei. Un indiciu care permite identificarea fetei cu o prostituată este pana din părul ei, atribut al profesiunii[61]. Apoi, gestul tandru al fetei care își ține mâna pe gâtul tânărului ar fi nepotrivit în public pentru o femeie cu o educație aleasă. Bătrâna are un schimb de priviri complice cu personajul așezat pe cealaltă parte a mesei - întărit și de gestul pe care îl face cu degetul -, iar cu cealaltă mână scotocește în buzunarul tânărului. Svetlana Alpers remarca în pictura olandeză fluiditatea între ritualurile curtene și cele care implicau prostituția; de aceea nu e obligatoriu ca această pictură să fie interpretată ca exemplificând iubirea ilicită[62]. Prezența bătrânei poate fi un simplu avertisment.

Dacă în prima jumătate a secolului granițele dintre clasele sociale erau mobile, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea se petrece o treptată desprindere a unei pături avute tinzând către un statut elitist și exhibând prin gusturile și comportamentul său semnalmentele unei astfel de apartenențe. În cultura olandeză pătrund și noțiunile de civilitate și se formează o clientelă elevată, care nu se mai amuză privind picturi cu subiecte vulgare, ci își dorește o pictură rafinată, estetizată, iar aluziile erotice sunt moderate și nu mai sunt imediat vizibile[63]. Istoricii de artă au remarcat strategiile folosite de artiștii olandezi, care pun în funcțiune în pictură un joc echivoc de semnificații. Arta olandeză a funcționat nu doar ca o sursă de amuzament, ci și ca un vehicul pentru a convinge și a provoca privitorul, cu ajutorul metaforelor cu dublu-înțeles. Ambiguitatea este, astfel, o parte esențială din semnificația unor imagini[64]. Spre deosebire de exemplele din prima jumătate a secolului, în *Proxeneta* lui Vermeer vulgaritatea scenei este mult mai potolită. Deși tânăra din imagine are o vestimentație decentă, iar părul ei este acoperit, obrajii îmbujorați ar putea indica faptul că paharul ei conține o băutură alcoolică. Având o mână pe sânul fetei, bărbatul îi oferă cu cealaltă mână o monedă: intențiile sale sunt clare. Mijlocitoarea – nu atât de caricaturizată precum în celelalte exemple – urmărește oferta acceptată de fată; un al doilea personaj masculin pare a se amuza de întreaga împrejurare.

Pictura intitulată *Admonestarea paternă* a lui Gerard ter Borch (Fig. 3) a suscitat, prin tensiunea creată de ambiguitatea în ceea ce privește subiectul lucrării și caracteristicile interiorului - mai degrabă sobru, chiar solemn -, interpretări multiple. Alison McNeil Kettering atrage atenția asupra faptului că femeile din familiile burgheze preferau să fie portretizate în veșminte sobre, nu în materiale scumpe, căci moraliștii secolului al XVII-lea dădeau conotații peiorative frumuseții feminine, pe motiv că aceasta

61. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 81.

62. Svetlana Alpers, „Picturing Dutch Culture", în *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art*, pp. 57-68.

63. P. Burke, *Popular Culture*, p. 278.

64. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 3; D. Smith, „Irony and Civility", pp. 407-430.

era înșelătoare[65]. Comentariile vizuale moralizatoare la adresa modei văzute ca o îndeletnicire prostească și inutilă circulau în zona flamandă și olandeză încă din secolul al XVI-lea. Ba chiar se invoca ideea că diavolul este prezent printre femeile care se preocupau prea mult de aspectul lor fizic[66]. Alison McNeil Ketterinsg amintește de gustul lui Gerard ter Borch pentru versurile lui Petrarca, ceea ce ar sugera că pentru Gerard ter Borch frumusețea feminină era o virtute petrarchiană exemplară; învestmântând-o pe tânără în satin alb, pictorul ar fi eliminat orice aluzie sexuală prin camuflarea carnalității. În concluzie, pictura nu poate oglindi - crede ea - o scenă moralizatoare și subiectul ei nu poate fi prostituția de lux[67]. La polul opus se află istoricii de artă care sunt de părere că subiectul care se ascunde sub atmosfera elegantă este cel al iubirii ilicite[68]. Detaliul iconografic care schimbă întru totul subiectul picturii este moneda pe care o are așa-zisul tată între degete. Acest detaliu poate indica tranzacția dintre mijlocitoare, client și tânără[69]. Identitatea personajului masculin este un alt indiciu în sprijinul celei de-a doua interpretări. El poartă vestimentația de soldat, de aceea nu poate fi o figură paternă. Pentru a-și asigura victoria în timpul revoltei împotriva Spaniei (1568– 1648), olandezii au angajat soldați străini, care încep să fie văzuți ca o amenințare la adresa populației. În primul rând, soldații erau detestați și temuți pentru că aveau o slujbă periculoasă; ei formau o „subcultură”, se aflau la marginea societății[70]. Apoi, soldații duceau o viață ușuratică, își pierdeau timpul cu jocurile de noroc, consumând băuturi alcoolice și frecventau bordelurile. Obiceiurile acestor străini amenințau virtutea cetățeanului olandez, periclitau liniștea căminului, de aceea erau priviți cu suspiciune[71]. Chiar dacă ar avea o monedă în mână, gestul ar putea fi unul de curtare (*trouwpenning*), căci exista tradiția darului simbolic între iubiți, ceea ce ar anula, din nou, titlul (care, de altfel, e atribuit mai târziu) și subiectul lucrării[72]. Indiferent dacă bărbatul ține sau nu o monedă între degete, e clar că identitatea sa nu era agreată de olandezi, deci nu poate fi tatăl tinerei din imagine. Apoi, bărbatul are o poziție neglijentă, lipsită de civilitate, aproape că atinge cu vârful

---

65. Alison McNeil Kettering, „Ter Borch Ladies in Satin”, *Art History*, vol. 16, no. 1, 1993, pp. 95-124.

66. Ger Luijten, „Frills and Furbelows: Satires on Fashion and Pride around 1600”, *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art*, vol. 24, no. 2/3, 1996, pp. 140-148. Prostituatele foloseau chiar machiajul - lucru neobișnuit pentru femeile din clasele joase - pentru a înșela clienții asupra înfățișării lor, L. C. van de Pol, *The Burgher and the Whore*, p. 178.

67. A. McNeil Kettering, „Ter Borch Ladies in Satin”, pp. 95-124.

68. R. H. Fuchs este de părere că preferința publicului pentru subiecte asociate cu *luxuria* și *vanitas* i-a permis artistului să picteze interioare elegante și femei îmbrăcate în rochii scumpe, în R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, p. 50.

69. R. Helgerson, „Soldiers and Enigmatic Girls”, p. 51; S. Schama, „Wives and Wantons”, p. 12.

70. P. Burke, *Popular Culture*, p. 278; D. Smith, „Irony and Civility”, p. 48.

71. I. Gaskell, „Tobacco, Social Deviance”, pp. 70-71; R. Helgerson, „Soldiers and Enigmatic Girls”, pp. 49-87.

72. R. J. Pokphanh, *The Proceeds of Prosperity*, pp. 207-208.

încălțărilor rochia din satin a femeii din stânga tabloului[73]. Cealaltă femeie pare a fi concentrată asupra paharului pe care îl apropie de gură. Un alt detaliu iconografic ar putea întări excluderea interpretării conform căreia subiectul picturii e o admonestare paternă: „paravanul" roșu din fundal, probabil un pat cu baldachin. Apoi, recuzita de pe masă se aseamănă cu cele prezente, ca o aluzie la tema *vanitas*, în unele reprezentări ale Mariei Magdalena, cum este cea a lui Caravaggio[74].

Lucrările lui Gerard ter Borch sunt mărturii ale preferinței publicului rafinat de a vedea picturi mai puțin vulgare, în care semnificația trebuie căutată. Descoperirea unei scene erotic echivoce sub aparențele unei imagini al cărei subiect este înfățișarea unor personaje respectabile trebuie să fi constituit un aspect captivant pentru privitori. S-a vorbit despre subtilitatea lui Gerard ter Borch ca narator de anecdote, care a lăsat nerezolvate aceste scene în mod deliberat[75]. Se creează o tensiune la nivelul conținutului: subiectul aceleiași picturi poate fi o scenă de curtare, dar și reprezentarea iubirii ilicite.

În România există o singură pictură semnată de un artist olandez de secol XVII care poate fi asociată temei iubirii ilicite, *Proxeneta* lui Jan Gerritsz van Bronchorst din colecția Muzeului Brukenthal din Sibiu (Fig. 4). Jan Gerritsz van Bronchorst (1603-1661/2), pictor și gravor olandez, s-a născut într-o familie modestă, tatăl său fiind grădinar. La început artistul a intrat în contact cu artele plastice ca gravor, printr-o colaborare cu Cornelis van Poelenburch. Bronchorst s-a îndreptat către pictură în urma admiterii sale în ghilda Sfântului Luca din Utrecht în 1639[76]. În 1681 biograful Filippo Baldinucci spunea despre Bronchorst următoarele: „Giovanni van Bronchorst, născut în Utrecht în anul 1603, care și-a început ucenicia cu pictori care lucrau pe sticlă, persoane fără faimă, prin sârguința sa și aplicarea principiilor artei a devenit un bun desenator și un pictor demn de laudă, lucru pentru care stau mărturie operele frumoase pe care le-a realizat"[77].

În ceea ce privește *Proxeneta* lui Bronchorst din colecția Muzeului Brukenthal,

---

73. Observația Robertei J. Pokphanh, *The Proceeds of Prosperity*, p. 209.

74. În Renaștere reprezentările alegorice ale temei *vanitas mundi* puteau fi uneori chiar subiectul principal al unei picturi, cum e cazul în picturile lui Tițian, în *Vanitatea celor lumești* sau în *Tânără făcându-și toaleta*. Cu siguranță pictorii olandezi cunoșteau arta Renasterii italiene. R. H. Fuchs remarca preferința lui Gerard ter Borch pentru subiecte asociate cu *luxuria* și *vanitas*, în R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, p. 50.

75. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 146-147.

76. Dana Roxana Hrib, *Muzeul Național Brukenthal. Ghidul Galeriei de Artă Europeană*, Regia Autonomă „Monitorul Oficial", București, 2007, p. 76.

77. În original: „Giovanni van Bronchorst, nato in Utrecht l'anno 1603, avendo avuto i suoi principi da pittori in vetro, uomini di poco nome, per sua sola diligenza e applicazione all'arte, divenne buon disegnatore, e lodatissimo pittore, di che fanno fede le belle opere, che egli condusse in quelle sue parti". Filippo Baldinucci, „Notizie de' professori del disegno, da Cimabue in qua", Florența, 1681.

nu se cunosc date despre proveniența picturii din colecția baronului Samuel von Brukenthal. Într-un articol din 1930, pictura lui Bronchorst apare sub titlul *Femeia ușoară și mijlocitoarea*[78]. Tabloul este nedatat, însă cele mai timpurii picturi cunoscute ca aparținând artistului sunt datate începând cu 1642[79]. Subiectul tabloului și reperele stilistice (numărul redus de personaje, decorația interioară sărăcăcioasă, jocul de lumini și umbre) trimit la apropieri cu picturile mai timpurii ale caravaggiștilor din Utrecht (Bronchorst însuși se născuse în Utrecht). De altfel, unele dintre picturile sale au fost incluse într-o expoziție intitulată „Caravaggio and the Netherlands"[80]. Bronchorst reprezintă momentul negocierii însă, spre deosebire de iconografia exemplelor amintite, în această pictură lipsesc instrumentele muzicale care contribuiau la redarea unei atmosfere vesele. Fata este reprezentată frontal într-un mod aproape brutal, ca și cum pictorul ar fi vrut să evidențieze că ceea ce vedem este doar un produs, o marfă. Nuditatea și frumusețea fetei contrastează puternic cu chipul îmbătrânit al mijlocitoarei. Deseori mijlocitoarele erau ele însele foste prostituate, prin urmare acest contrast ar putea fi o anticipare a viitorului fetei, reprezentarea celor două fețe ale aceleiași monezi: iată cum arăta tânăra la începutul „carierei", iată cum va ajunge la bătrânețe, un mod de a trimite la tema *vanitas*. Cred că aceste considerații fac ca intenția moralizatoare a picturii să primeze, comparativ cu reprezentările lui Baburen sau ale lui Honthorst.

„Proxeneta" lui Baburen ca citat în picturile lui Vermeer

Comentatorii lui Vermeer au acordat atenție prezenței destul de frecvente în picturile lui a unor „citate": opere de artă sau imagini de alt tip (hărți, de exemplu) figurează printre elementele care decorează pereții încăperilor reprezentate. În cartea sa, *An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Martha Hollander discută această particularitate în contextul recursului la procedee echivalente celor retorice, prin care artiștii își pigmentează operele cu un dublu înțeles, apt să atragă și să provoace privitorul[81]. Karel van Mander pare să se refere la același tip de procedee atunci când utilizează termenul *doorsien* pentru a descrie un proces care presupune asimilarea mai multor imagini, de tipuri diferite, pe aceeași suprafață picturală și în același timp menajarea unei „intrări pentru ochi" în pictură[82]. Îmbogățirea unei scene de interior prin adăugarea unei picturi pe perete este una din formele de expresie a acestui *doorsien* ca instrument retoric, ca sistem de extindere sau complicare narativă și ca mijloc de includere în pictură a unor comentarii. Victor

78. Erwin Reisner, „Galeria de tablouri Baron Brukenthal din Sibiu", *Boabe de grâu*, an I, nr. 7, 1930, p. 395.

79. D. R. Hrib, *Muzeul Național Brukenthal*, p. 76.

80. Benedict Nicolson, „Caravaggio and the Netherlands", *The Burlington Magazine*, vol. 94, nr. 594, 1952, pp. 247-252.

81. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, pp. 1-9.

82. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, pp. 7-42.

Ieronim Stoichiță se referă la un fenomen similar atunci când vorbește despre „imagini dedublate" sau „intertextualizate"[83]. În teoria artei olandeze din secolul al XVII-lea, Gerard de Lairesse este singurul autor care afirmă că rolul spațiilor sau al imaginilor secundare este unul anecdotic[84].

Vermeer era în mod particular interesat de acest procedeu și a inclus Proxeneta lui Baburen în două dintre picturile sale. Contactul direct al lui Vermeer cu pictura lui Baburen a fost posibil prin intermediul mamei sale vitrege, Maria Thins, care se afla în posesia tabloului în anul 1641 și pe care l-a adus cu ea în Delft[85]. Despre una dintre aceste picturi în care Vermeer include Proxeneta lui Baburen, *Concertul*, se știe că se afla în posesia lui Pieter Claesz. van Ruijven, colecționarul principal al lui Vermeer. El și soția sa, Maria de Knuijt, erau niște colecționari înstăriți din Delft, probabil familiarizați cu noțiunile de civilitate care pătrunseseră în cultura olandeză a vremii.

În *Concertul* (Fig. 6), Vermeer înfățișează două personaje feminine și unul masculin aflate într-un interior, absorbite de preocuparea lor, muzica. Observăm că bărbatul – un soldat, după sabia pe care o poartă – cântă la un instrument muzical, o parte din acesta fiind vizibilă în mâna lui stângă. Tânăra din stânga sa cântă la virginal, în vreme ce o altă femeie se concentrează asupra unei partituri. Pe peretele camerei sunt expuse trei tablouri: două peisaje și *Proxeneta* lui Baburen. Contrastul dintre cei trei muzicanți rafinați și tabloul cu un subiect trivial expus în vecinătatea lor a iscat controverse la nivelul interpretării. S-a spus că rolul picturii lui Baburen este acela de a sublinia intențiile sexuale ale bărbatului, ascunse sub o înfățișare aleasă. Pe de altă parte, este posibil ca Vermeer să fi comparat muzicienii eleganți cu personajele triviale din *Proxenetă*: muzica din pictura lui Vermeer este nobilă, spre deosebire de cea vulgară, cântată pe versuri obscene și în scopuri indecente; Vermeer asociază virtutea cu rafinamentul moravurilor la care aspirau olandezii din a doua jumătate a secolului, iar viciul este asociat cu trivialitatea, vulgaritatea[86].

Cred că un posibil indiciu pentru a demonstra că pictura lui Vermeer nu este o altă versiune – mai puțin explicită – a iubirii ilicite din tabloul lui Baburen este faptul că sabia soldatului este la locul ei. Sabia unui soldat a fost interpretată ca un simbol al libertății sale sexuale, căci el nu avea obligații familiale și era un client fidel al bordelurilor[87]. Renunțarea, în unele picturi, la articole ce fac parte din vestimentația

---

83. V. I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, p. 17.

84. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 45.

85. Modelul *Proxenetei* din cele două picturi ale lui Vermeer a fost identificat în 1912 de H. Voss; nota 30 de la p. 129, în Madlyn Millner Kahr, „Vermeer's Girl Asleep. A Moral Emblem", *Metropolitan Museum Journal*, vol. 6, 1972, pp. 115-123; a se vedea și W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 173-4; K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 134; Lawrence Gowing, „Light on Baburen and Vermeer", *The Burlington Magazine*, vol. 93, nr. 578, 1951, pp. 168-170.

86. D. Smith, „Irony and Civility", pp. 424-425.

87. P. Burke, *Popular Culture*, p. 278; D. Smith, „Irony and Civility", pp. 407-430; I. Gaskell,

militară sugerează faptul că un bărbat se dezarmează pentru a se lăsa pradă relaxării și plăcerilor trupești[88]. De exemplu, în pictura lui Gabriel Metsu, *Fiul risipitor*, veșmintele militare sunt aruncate pe podea. Nikolaus Knüpfer reprezintă în *Scena de bordel* un soldat care „jonglează" cu sabia sa, probabil aflându-se în stare de ebrietate.

Dacă așa stau lucrurile, cred că și în pictura intitulată *Doamnă așezată la virginal* (Fig. 7), din colecția National Gallery, Vermeer a reprezentat *Proxeneta* tot



Fig. 6. Johannes Vermeer, Concertul, c.1664. Furat din colecția Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

„Tobacco, Social Deviance", pp. 70-71; R. Helgerson, „Soldiers and Enigmatic Girls", pp. 49-87.

88. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 104.

pentru a pune în opoziție cele două forme de viață: o tânără cu o vestimentație aleasă se delectează cu muzica într-un interior elegant. Nu există niciun indiciu care să ne ducă cu gândul că aceasta ar putea fi o femeie desfrânată sau că gândurile ei sunt indecente. Tânăra contrastează cu personajele feminine din tabloul de pe perete: acestea întruchipau vulgaritatea, viciul, pe când tânăra este un model reprezentativ pentru o societate care aspira la eleganță și rafinament, întruchiparea virtuții. Femeia cântând la clavecin era un motiv popular în pictura olandeză și o trimitere la armonie și la iubire[89]. Exemplele discutate sunt și ocazii de a vedea în act producerea distanței sociale, fenomen care a avut loc în cultura olandeză în a doua jumătate a secolului[90], prin contrapunerea celor două picturi și ierarhia care se instituie între ele atunci când una (cea a lui Vermeer) o include pe cealaltă (cea a lui Baburen).



Fig. 7. Johannes Vermeer, Doamnă așezată la virginal, 1670-1672. The National Gallery, Londra, Salting Bequest, 1910

89. M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, p. 140.

90. A se vedea W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting.*

Receptarea de către contemporani a scenelor de gen care sugerează iubirea ilicită

În pofida faptului că nu există descrieri din epocă cu privire la reacția privitorilor în fața acestui tip de pictură, ele pot fi deduse pornind de la informații privind piața de artă. Un autor de secol XVIII, Bernard Mandeville, interesat, între altele, de chestiuni de ordin economic, observa că predilecția publicului pentru anumite subiecte sau pentru un anumit stil era unul dintre factorii care influențau prețul și producția unui anumit tip de pictură[91]. Astfel, piața de artă modela activitatea pictorilor, care se simțeau îndemnați să se adapteze cerințelor ei, să se supună modei care dicta producția artistică. Mutațiile social-civilizaționale care au loc, mai ales în a doua jumătate a secolului, schimbă, fără îndoială, gusturile receptorilor și al potențialilor cumpărători și, în același timp, producția artistică.

Rareori casa unui burghez olandez nu era decorată cu tablouri, după cum observau vizitatorii străini. S-a spus despre olandezi că au fost primii consumatori în masă ai pieței de artă din istorie[92]. O familie bogată putea avea cel puțin cincizeci de picturi în casă. Alături de picturile cu subiecte triviale (cum ar fi tavernele, picturile cu slujnice sau cele cu mijlocitoare), gravurile, cărțile cu embleme și istoriile ilustrate erau cele mai accesibile cumpărătorilor. Cele mai scumpe tablouri erau portretele și pictura istorică[93]. În casele olandezilor obișnuiți nu existau încăperi folosite strict pentru dispunerea tablourilor. În casa lui Jan Six[94] și în cea a cuplului Catharina Bode și Valerius Rover (colecționar din Delft) se găseau încăperi speciale pentru expunerea picturilor (*konstzaal*), însă acestea sunt exemple rare[95]. Camerele formale, în care se primeau oaspeții, numite *zaal* și *zijkamer*, erau cele care conțineau cele mai scumpe și cele mai multe picturi[96]. Pereții caselor erau decorați mai ales cu picturi înfățișând copii la joacă, peisaje de iarnă sau peisaje maritime și cu tablouri care puteau avea și un subiect anecdotic[97]. De o manieră generală, cumpărătorii își așezau picturile pe care le considerau ca fiind de cea mai bună calitate pe pereții camerelor unde primeau oaspeți.

---

91. Neil De Marchi; Hans J. van Miegroet, „Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, vol. 76, nr. 3, 1994, pp. 456-457. De exemplu, pictorii școlii din Leiden erau specializați în reprezentarea temei *vanitas* în natura statică; gustul clientelei - probabil cu pretenții intelectuale, pentru că Leiden era un oraș universitar important – pentru un simbolism deghizat în pictură explică proeminența temei; R. H. Fuchs, *Dutch Painting*, pp. 48-49.

92. S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, p. 318.

93. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 87; S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, p. 319.

94. Jan Six a fost o personalitate care a ocupat funcții politice importante, cum ar fi aceea de primar al orașului Amsterdam; a fost căsătorit cu Margareta Tulp, fiica doctorului Nicolaes Tulp.

95. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, pp. 72-85.

96. Autorii sunt de părere că în aceste camere erau expuse și *companiile vesele*. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, pp. 37-40.

97. S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, p. 318.

Apoi, în aranjarea acestora nu se ținea cont de funcția camerelor și nici de o grupare coerentă a tablourilor. Erau importante simetria și compatibilitatea dimensiunii tabloului cu spațiul, precum și scara personajelor din picturi, compoziția și culoarea[98].

Un studiu arată că în Provinciile Unite picturile erau cumpărate mai ales în primii ani de căsnicie ai unui cuplu. E posibil ca stăpâna casei să fi fost cea care decidea unde și cum erau așezate tablourile[99]. Se presupune că bărbații erau cei care cumpărau picturile, însă nu se știe cu exactitate acest lucru[100]. Se știe despre cumpărătorii înstăriți că nu expuneau pictura istorică cu încărcătură erotică în camerele private, ci în încăperile unde primeau oaspeți. Prin urmare, erotismul era acceptat și nu se considera că este necuvenit să expui astfel de picturi[101]. Specialiștii apreciază că scenele de bordel erau prezente în casele a numeroase familii olandeze respectabile, fără a putea determina cu exactitate numărul de posesori ai unor astfel de picturi[102]; printre cei identificați este cuplul Adolf Visscher și Louise Blaeu. Adolf Visscher era un om de afaceri, iar tatăl lui era slujitor al bisericii luterane, prin urmare el însuși avea contacte frecvente cu biserica. Soția sa era membră a consiliului de conducere al unui orfelinat - poziție acordată doar celor mai respectabili cetățeni[103]. Se pare că Visscher avea în *zaal* o versiune a picturii lui Gabriel Metsu (*Fiul risipitor*)[104], care astăzi se află la Ermitaj, tablou ce putea fi văzut chiar de membrii bisericii și ai orfelinatului sau de oricare alt reprezentant al elitei. În ciuda faptului că nu există nicio mărturie scrisă din epocă despre modul în care se raportau contemporanii la astfel de picturi (dacăt privitorii căutau sau nu instruirea morală, dacă se simțeau tulburați la vederea unor scene erotice etc.)[105], cert este că exista o cerere de picturi erotice printre oamenii înstăriți din Amsterdam[106].

Spre deosebire de secolele trecute, în care un artist depindea de comanda publică sau privată (tradiția mecenatului), piața de artă din secolul al XVII-lea funcționa ca un mecanism dinamic pe baza sistemului capitalist de cerere și ofertă; acest lucru e cu deosebire adevărat pentru Țările de Jos, unde patronajul curtean sau ecleziastic este

98. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 3-4.

99. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 42.

100. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 110. Elizabeth Alice Honig este de părere că femeile erau cele care decideau ce picturi se cumpărau, interpretare citată de K. Muizelaar, D. Phillips, p. 142.

101. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 143.

102. Și numărul scenelor de bordel este necunoscut, pentru că se presupune că nu s-a păstrat decât 1% din pictura olandeză din secolul al XVII-lea; K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, p. 170.

103. K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, pp. 134-145.

104. Așa cum am amintit, titlul a fost adăugat mai târziu; având în vedere că lipsesc episoadele conexe ale Parabolei fiului risipitor, am putea spune că artistul reprezintă o scenă de bordel.

105. Simon Schama, „The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland", *Daedalus*, nr. 108, 1979, pp. 107-109.

106. S. Schama, „The Unruly Realm", pp. 107-109; K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women*, pp. 139-161; D. Smith, „Irony and Civility", p. 411.

cvasi-absent. Prin urmare, artistul olandez picta fie pentru anumiți comanditari, fie pentru un public necunoscut. Însă oricare ar fi fost cumpărătorii lui, pictorul trebuia să se adapteze la cerințele și la gusturile publicului, căci cererea influența conținutul picturii (dacă ne referim la caravaggiștii din Utrecht, putem aminti și de inovațiile stilistice). Artiștii lucrau, așadar, având în minte un public posibil și trebuiau să găsească modalități de a fi pe placul clienților[107]. Astfel se explică faptul că unii artiști au ales să picteze anumite teme. De exemplu, se știe despre Jan Miense Molenaer că după ce s-a mutat la Amsterdam a început să picteze țărani în stilul lui Brouwer și van Ostade, semn că s-a adaptat la cerințele pieței. De asemenea, în cazul lui Vinckboons, tema *kermis* devine un *leitmotiv* în opera sa, ceea ce demonstrează faptul că artistul remarcase potențialul acestei teme pe piața de artă, iar astfel se explică replicarea picturilor de acest tip[108]. Uneori negustorul de artă era cel care îi sugera artistului să picteze temele sau subiectele care se bucurau de căutare[109].

În ceea ce privește prețurile, în mod curent picturile se vindeau cu 15-30 guldeni, însă prețurile puteau atinge și cote imense. De exemplu, Gerrit Dou își vindea lucrările cu 600-1000 guldeni, cea din urmă sumă reprezentând de două ori salariul anual al unui cetățean din clasa mijlocie (iar cu aproximativ 1000 de guldeni se putea cumpăra o casă)[110]. În sursele pe care le-am consultat nu am întâlnit prețul vreuneia dintre picturile pe care le-am analizat, însă presupun că nu erau tocmai printre cele mai ieftine. Mă bizui în această presupunere pe informațiile despre clientela unor artiști. De exemplu, picturile lui Gerard ter Borch se aflau în colecțiile celor mai înstăriți colecționari, printre care și faimosul negustor de artă Johannes de Reinalme. Eforturile lui Cosimo de Medici III, ducele Toscanei (1642-1743), de a intra în posesia unor copii după ter Borch confirmă interesul de care picturile lui se bucurau printre colecționarii rafinați[111]. De asemenea, se știe despre Gerrit van Honthorst că avea o clientelă cosmopolită[112].

Wayne Franits face observația că una din funcțiile picturilor cu subiecte triviale (sau a pieselor de teatru cu astfel de subiecte) era aceea de a distra spectatorul, demonstrând gustul spectatorilor sofisticați pentru un umor vulgar[113]. Pe de altă parte, Franits este de părere că aceste scene aveau și rolul de a produce o distanță socială față de „cultura populară" (sau față de „subcultură" ori „contracultură", cum califică Peter Burke

107. Maarten Prak, „Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 30, nr. 3/4, 2003, pp. 236-251.

108. Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 46.

109. John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002, p. 114.

110. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 120-121.

111. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 100.

112. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 79.

113. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 69.

cultura păturilor sociale formate din hoți, respectiv din soldați[114]), de natură să asigure segregarea între aceste forme de cultură și cea a unei elite încă instabile. Prin urmare, în înțelegerea lui Franits anumite motive din pictura de gen (cum ar fi consumul de tutun sau de alcool) nu erau moralizatoare în sensul că avertizau asupra unor vicii, ci în acela că făceau explicită ierarhia socială și trasau o limită sigură între clasele sociale. De exemplu, țăranii din pictura lui Brouwer nu sunt josnici pentru că fumează, ci pentru că nu sunt capabili să-și controleze dorințele și își pierd ușor cumpătarea. De altfel, fumatul pipei era un obicei întâlnit printre cei din clasele sociale mai elevate[115]. O tendință asemănătoare cu cea din pictură exista și în teatru și astfel se explică în farsele vremii prezența personajelor având ocupații diferite - și net inferioare - față de cele ale audienței (cum ar fi prostituția)[116]. Lucruri similare se pot spune și în legătură cu tema *kermis*: cumpărătorii înstăriți și cultivați doreau să vadă în aceste lucrări o conjuncție, în spirit erasmian, între etica urbană contemporană și morala clasică[117]. Astfel înnobilate, lucrările înfățișau un comportament grosolan, față de care privitorul rafinat se simțea invulnerabil[118].

Această funcție a picturilor de a indica distanțarea socială poate fi pusă în legătură cu faptul că în a doua jumătate a secolului al XVII-lea olandezii aspirau către aristocratizare. În cultura olandeză pătrund noțiuni legate de politețe și galanterie, modelate după idealurile franceze[119]. Un exemplu ilustrativ este moda care a existat printre membrii elitei olandeze de a schimba scrisori cu conținut amoros. Circulau în epocă manuale de instruire în arta scrisului, iar pentru persoanele care obișnuiau să practice acest obicei era de dorit o exprimare în limbaj petrarchian[120]. Gerard ter Borch a pictat numeroase tablouri în care unul sau mai multe personaje se concentrează asupra unei scrisori, într-un interior elegant. Rafinamentul și eleganța au impus și schimbări tematice și stilistice în pictură, ceea ce unii comentatori au calificat drept „estetizarea" acesteia. *Conversația galantă* e un exemplu grăitor pentru interesul

114. P. Burke, *Popular Culture*, p. 48.

115. Elizabeth Alice Honig, „Country Folk and City Business: A Print Series by Jan van de Velde", *The Art Bulletin*, vol. 78, nr. 3, 1996, p. 513.

116. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 69.

117. Această conjuncție între morala clasică și cea contemporană exista încă din secolul al XVI-lea și unii autori o consideră ca aflându-se la originile noilor genuri artistice sau catalizând dezvoltarea lor. Opera lui Aertsen, de pildă, a fost interpretată în acest sens, el însuși fiind un artist care avea legături cu oameni interesați de umanism; potrivit unora dintre interpreții săi, el s-ar fi raportat la sursele literare antice legitimându-și astfel propriile invenții inedite și conferind conotații moralizatoare picturilor sale. Printre cumpărătorii acestui tip de imagini nu se număra doar elita, ci și așa-numiții *mediocriter literati*, oamenii din clasele de mijloc care aspirau la cultura umanistă; a se vedea, de exemplu, Margaret A. Sullivan, „Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art", *The Art Bulletin*, vol. 81, nr. 2, 1999, pp. 236-266.

118. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 55.

119. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, pp. 217-222.

120. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 104.

clientelei elevate față de subiecte care să contureze valorile civilizatoare inspirate din ritualurile curtenești. Publicul căuta figuri clasicizante și în mod cert picturile moralizatoare încep să fie la modă[121]. În picturile cu țărani, soldați, muzicanți sau mijlocitoare personajele nu mai sunt reprezentate ca niște bestii, ci ca oameni demni și manierați, sunt adaptați la predilecția pentru rafinament a publicului.

Concluzii

Pentru că nu ne-a parvenit nicio mărturie despre modul cum se raportau cumpărătorii despre care avem informații mai precise, este de presupus că exemplele mai timpurii, din prima jumătate a secolului (Baburen, Honthorst, Gabriel Metsu, Nikolaus Knupfer, Frans van Mieris, Jan Gerritsz Bronchorst, Hendrick Pot) suscitau în privitori amuzament, căci divertismentul însoțit de aluzii erotice era căutat de publicul olandez din secolul al XVII-lea atât în pictură și gravură, cât și în literatură; cu toate acestea, nu lipsea din aceste imagini dimensiunea moralizatoare. Înțelese în acest fel, funcțiile unor astfel de picturi nu erau, prin urmare, în esența lor, diferite de cele atribuite artei în genere în scrierile teoretice renascentiste și post-renascentiste: să delecteze și să instruiască. În alte exemple (Gerard ter Borch, Jacob Ochtervelt și Godfried Schalcken) tema bordelului nu este imediat recognoscibilă iar privitorul este invitat să ghicească adevăratul subiect al picturii, ascuns sub aparențele eleganței și bunei creșteri. Un exemplu ilustrativ este *Admonestarea paternă*, pictură care a generat polemici printre istoricii de artă în ceea ce privește subiectul ei. Având în vedere numărul mare de tablouri care a existat în epocă, probabil că era de dorit evitarea unei lecturi categorice (și monotone) a picturilor, ceea ce poate să fi contribuit la reprezentarea unor scene complicate și echivoce, care să constituie o provocare pentru privitor. Poate că artiștii au recurs la această ambiguitate pentru a deveni mai puțin previzibili - și deci mai atrăgători - adresându-se unei piețe libere. Cred că distanțarea socială poate fi văzută ca o dimensiune comună pentru toate exemplele. Totuși, picturile înfățișând personaje din clasa de jos, dintr-un mediu social perceput ca putând să perturbe liniștea spațiului domestic, nu erau destinate acestei clase sociale. Fie că oamenii se uitau cu amuzament la aceste picturi sau căutau în ele o lecție morală, cert este că privitorii se simțeau feriți de o lume vulgară, compusă din clasele sociale cele mai josnice și mai de temut. Un bun exemplu pentru ilustrarea acestei diferențieri sociale sunt picturile lui Vermeer în care este citată o reprezentare a unei scene vulgare: cele două picturi reflectă, dar și construiesc această distanțare dorită, prin contrastul dintre o societate care exhibă civilitate și rafinament și o lume vulgară și inferioară acesteia.

121. W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, p. 230-240 și 115-135.

Surse din arte „primitive” în opera lui Gustav Klimt

Oana Turcu

Voi analiza în cele ce urmează diferitele surse de inspirație din producția vizuală din Antichitate și din afara Europei identificabile în opera lui Gustav Klimt. Uneori artistul preia în mod explicit și încorporează în pictura sa motive și opere de artă imediat reperabile. Alteori, elementele decorative din picturile sale fac trimiteri la surse pe care studiul de față încearcă să le stabilească. În literatura de specialitate a fost investigat modul în care se raportează Klimt la arta greacă, la cea bizantină, la cea egipteană și la cea japoneză. Eu am identificat și o altă posibilă sursă de inspirație, arta neo-asiriană, precum și un posibil mediator al *japonismului* lui Klimt, panourile decorative realizate în 1876 de James Whistler.

Surse antice grecești

Probabil că interesul lui Klimt pentru Grecia Antică a fost suscitat, încă de timpuriu, de comanda din 1886 pentru *Burgtheater* din Viena, unde *Künstlercompanie*, din care artistul făcea parte, a realizat unsprezece picturi ce ilustrau istoria teatrului de la originile sale până în prezent. Patru dintre acestea au fost concepute de Klimt și acopereau perioada Greciei Antice. În 1890 Klimt primește, împreună cu fratele său, Ernst, și cu Franz Matsch, comanda pentru pictura murală din *Kunsthistorisches Museum* din Viena, clădire nou ridicată pentru a găzdui colecția imperială[1]. Una dintre picturile lui Klimt, *Fata din Tanagra* (Fig. 1), integrează o statuetă antică din bronz reprezentând-o pe Afrodita legându-și sandaua și aflată în Muzeul de Antichități din Napoli, precum și o amforă grecească pictată aparținând grupului Leagros. *Fata din Tanagra* este probabil inspirată de cercetările arheologice din orașul Tanagra, desfășurate în cel de-al optulea deceniu al secolului al XIX-lea, și în urma cărora s-au descoperit statuete feminine din teracotă în cele mai diverse posturi și atitudini. Tot din anul 1890 datează și *Portretului lui Joseph Pembaur*, a cărui ramă include o figură feminină ce cântă la harpă preluată de pe o amforă grecească[2]. O altă operă care

1. Lisa Florman, „Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece”, *The Art Bulletin*, vol. 72, nr. 2, 1990, p. 316.

2. Lisa Florman, „Gustav Klimt”, pp. 316-320.



Fig. 1. Gustav Klimt, Fata din Tanagra, 1890, pictură murală în Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 2. Gustav Klimt, Pallas Athene, 1898, Wien Museum.



Fig. 3. Perseu omorând Meduza în prezența Atenei, metopă, Templul C din Selinunte, 550-560 î.e.n., Museo archeologico regionale „Antonino Salinas” din Palermo.

demonstrează interesul lui Klimt pentru descoperiri arheologice și noi teorii referitoare la arta antică din Grecia este *Pallas Athene* (Fig. 2), din 1898. *Pallas Athene* a fost realizată la trei ani de la excavarea *Perserschutt*, rămășițele de temple și statui vandalizate de perși în 480 și îngropate de atenieni pe Acropole. Este posibil, după cum afirmă Lisa Florman, ca textele despre policromia arhitecturii antice grecești apărute în secolul al XIX-lea, în special cele ale lui Gottfried Semper, care descriau Parthenonul drept colorat în nuanțe

puternic contrastante (roșu, verde, purpuriu și auriu), să fi inspirat paleta cromatică pe care Klimt a folosit-o pentru această pictură. Pentru clasicul atribut al zeiței, capul de Meduză care îi decorează armura, Klimt preia un fragment dintr-o metopă de pe friza Templului C de la Selinunte (Fig. 3), iar în fundalul lucrării recunoaștem lupta lui Hercule cu Triton provenind de pe o hidrie arhaică[3]. În aceeași perioadă Klimt pictează *Muzică I* (1895) și *Muzică II* (1898), care includ o reprezentare arhaică a Sfinxului.

Klimt este interesat de moștenirea antică grecească, pe care o integrează sau o reinterpretează în multe dintre lucrările sale. Însă artistul nu se inspiră din operele clasice sau elenistice care intraseră de multă vreme în canonul istoriei artei, ci din pictura care decorează vasele antice grecești sau din sculptura preclasică. Atenția pătrunzătoare și entuziasmul manifestat față de acest tip de opere corespund pasiunii sale crescânde pentru juxtapunerea dintre personaje și fondul decorativ, pentru accentuarea bidimensionalității, precum și predilecției pentru liniaritate[4]. Interesul lui Klimt pentru ornamentația de proveniență antică poate să fi fost sporit și de scrierile lui Alois Riegl, mai ales de *Problemele stilului. Fundamente ale unei istorii a decorației*, din 1893, cu care este foarte probabil să fi intrat în contact, mai ales că perioada în care a fost publicată corespunde cu cea a evoluției ornamenticii sale[5].

Surse bizantine

Sursele bizantine ale artei lui Gustav Klimt provin de la monumente de pe teritoriul Italiei. La sfârșitul secolului al XIX-lea, acestea erau în general exemplele cele mai cunoscute de artă bizantină, fiind mai accesibile occidentalilor față de cele din Constantinopol sau din zona balcanică. În iarna anului 1903, Gustav Klimt și prietenul său, Maximilian Lenz, au călătorit în nordul Italiei, la Udine, Veneția, Padova și Ravenna. Vizita la Ravenna este descrisă de Lenz ca fiind „ora destinului lui Klimt. Mozaicurile au lăsat o puternică, o decisivă impresie asupra lui”[6]. Mărturia lui Lenz este confirmată de Klimt însuși, care afirmă că „există multe lucruri jalnice în Ravenna, dar mozaicurile sunt incredibil de minunate”[7]. Klimt a cumpărat fotografii și cărți poștale[8], și i-a trimis mamei sale o carte poștală cu interiorul bisericii San

3. Lisa Florman, „Gustav Klimt”, p. 313.

4. Lisa Florman, „Gustav Klimt”, p. 325.

5. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content”, *The Art Bulletin*, vol. 74, nr. 1, 1992, p. 117.

6. Robert S. Nelson, „Modernism’s Byzantium, Byzantium’s Modernism” în , *Byzantium/ Modernism*, Roland Betancourt (ed.), Ed. Brill, Leiden, 2015, p. 15

7. R. S. Nelson, „Modernism’s Byzantium”, p. 15.

8. Firma fondată de frații Leopoldo, Giuseppe și Romualdo Alinari în 1852 era specializată, pe lângă portrete și fotografii artistice, și reproducerea și vânzarea de imagini cu monumente istorice. Printre vestigiile arhitecturale fotografiate se numără și monumente din Ravenna și Veneția. Fotografii de înaltă calitate au devenit cunoscute în Europa și America, iar ulterior, cărțile poștale i-au cucerit

Vitale[9], iar în timpul celei de-a doua vizite i-a scris apropiatei sale, Emilie Flöge, tot pe o carte poștală, că mozaicurile de aici sunt de o „splendoare nemaivăzută”[10]. Alma Mahler, compozitoarea vieneză prietenă cu mai mulți membri ai Secesiunii Vieneze, printre care și cu Gustav Klimt, afirma că după vizita în Italia arta produsă de acesta devenise „bizantină”[11].

Potrivit lui Robert Nelson, Klimt se raporta la arta bizantină „cu ochii unui pictor de avangardă”, fiind mai degrabă interesat de elementele vizuale și de partea lor tehnică decât de istoria ei[12]. Impactul atât de puternic al artei bizantine asupra lui Klimt poate fi explicat prin faptul că artistul identifică în mozaicuri trăsături stilistice care corespundeau interesului său pentru detaliile bogate și fragmentate, pentru uniformizarea volumelor, pentru bidimensionalitate, stilizare geometrică și abstractizare a formelor, precum și pentru valoarea expresivă a aurului. Anumite caracteristici ale artei bizantine, cele care îl interesează pe Klimt, sunt prezente în opera sa încă înainte de a vizita mozaicurile de la Ravenna, de exemplu în *Friza Beethoven* (Fig. 4), terminată în anul 1902[13]. De aceea, putem presupune că preocuparea sa pentru arta bizantină nu este declanșată de contactul direct cu mozaicurile de la Ravenna, așa cum afirmă Maximilian Lenz și Alma Mahler. Mai degrabă, interesul lui Klimt pentru posibilitățile decorative ale fondului de aur, pentru bidimensionalitate și pentru calitățile spirituale ale artei, anterioare vizitei în Italia, sunt recunoscute cu entuziasm în mozaicurile de la Ravenna.

În *Istoria artei moderne* publicată în 1904, istoricul și criticul de artă Julius Meier-Graefe considera arta bizantină drept precursoare a multora dintre noile tendințe ale artei moderne de la sfârșit de secol[14]. Nu este de mirare că mozaicurile bizantine de la Ravenna au atras atenția mai multor istorici de artă și artiști din secolul al XX-lea, precum Vasily Kandinsky, Gustav Klimt, Clive Bell, Matisse sau Alphonse Mucha. Panoul de secol al VI-lea cu Împărăteasa Theodora din biserica San Vitale este considerat unul dintre cele mai importante repere ale moștenirii bizantine[15]. Este posibil ca Gustav Klimt să fi cunoscut acest mozaic înainte de vizita sa în Italia, prin intermediul reproducerilor fotografice care circulau la început de secol. În orice caz, asemănările dintre panoul din Ravenna și *Portretul Adelei Bloch-Bauer* din 1907 (Fig.

pentru început pe germani și austrieci, extinzându-se apoi pe întregul continent. R. S. Nelson, „Modernism’s Byzantium”, p. 24.

9. R. S. Nelson, „Modernism’s Byzantium”, p. 15.

10. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, Phaidon, Londra, 2006, p. 52.

11. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, p. 53.

12. R. S. Nelson, „Modernism’s Byzantium”, p. 16

13. De altfel, Klimt folosește aurul pentru întâia oară în 1885, într-o schiță, deci cu mult înainte de vizita în Italia. Ruxanda Beldiman, *Gustav Klimt & Künstlerkompagnie*, Ed. FreyWille, Sinaia, 2012, p. 8.

14. R. Beldiman, *Gustav Klimt & Künstlerkompagnie*, p. 7.

15. R. Beldiman, *Gustav Klimt & Künstlerkompagnie*, p. 16.



Fig. 4. Gustav Klimt, Friza Beethoven, (Corul Îngerilor) 1902. Clădirea Secession, Viena, detaliu de pe peretele din dreapta

5) sunt foarte pregnante: culoarea pală a feței și a mâinilor care se observă dincolo de bogăția decorațiilor, personajul părând a fi prins în spatele unei ferecături de aur, modul fragmentar de îmbinare al motivelor/ decorațiilor, prețiozitatea materialelor folosite, gama cromatică variată, dar inegal distribuită, cu o puternică dominantă a auriului. Ornamentele triunghiulare de pe pieptul Adelei Bloch-Bauer se aseamănă cu motivele decorative ale pavimentului din biserica San Donato din Murano[16] (Fig. 6). Potrivit unei interpretări, *Portretul Adelei Bloch-Bauer* înfățișează o femeie ca un „idol într-un altar de aur”, care devenise prizoniera propriei ei averi: *mehr Blech als Bloch*, joc de cuvinte atribuit lucrării și traductibil prin sintagma „mai mult tinichea decât Bloch” (numele de familie al celei portretizate)[17]. Poziția capului și a mâinilor sale este adesea pusă în relația cu postura *Dansatoarei* din *Friza Stoclet* (Fig. 9), care a fost considerată de inspirație egipteană[18]. Bogăția decorației poate fi interpretată în două sensuri: fie similaritatea cu icoanele cu ferecătură de aur sugerează un nou tip de ascetism[19], fiindcă decorațiile aurite funcționează ca niște „armuri” împotriva dorințelor trupești, lăsând descoperite doar chipul și mâinile personajului; fie acestea au funcția de accentua și mai puternic extazul sexual.

16. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, p. 52.

17. Jan Thompson, „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau”, *Art Journal*, vol. 31, nr. 2, 1971, p. 161.

18. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, p. 52.

19. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, p. 54.

Apropierea lui Klimt de arta bizantină pare să-și găsească o parte dintre izvoare în scrierile călugărului Desiderius Lenz[20]. Acesta a fost primul director al Școlii de Artă



Fig. 5. Gustav Klimt, Portretul Adelei Bloch-Bauer, 1907, Neue Galierie, New York



Fig. 6. Mozaic pavimentar, biserica San Donato din Murano, secolul al XII-lea

din Beuro și un puternic susținător al integrării, în picturile murale religioase, a unor elementele stilistice specific bizantine, și în special al folosirii formelor geometrice care să se apropie ca structură ori metodă de execuție de tehnica mozaicului[21].

Surse egiptene. Friza Stoclet

Între 1905 și 1911, *Wiener Werkstätte* au realizat o comanda pentru Adolf și Suzanne Stoclet, industriași și colecționari cu interese eclectice, care dețineau miniaturi persane și armenești, sculpturi egiptene, picturi de Lorenzo Monaco, Duccio și Simone Martini, bijuterii bizantine[22], obiecte provenite din Africa, Americile Pre-Columbiene,

20. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth”, pp. 120-122.

21. Rosalind Ormistone; Michael Robinson, *Art Nouveau. Posters, Illustration & Fine Art from the Glamorous Fin de Siecle*, Flame Tree Publishing, Londra, 2013, p. 177.

22. Robert S. Nelson, „Byzantium's Modernism”, p. 18.

Egipt, China[23]. Josef Hoffman a făcut planurile unei noi reședințe pentru familia Stoclet în Bruxelles și a colaborat cu Gustav Klimt la decorarea camerei de zi. Clădirea palatului Stoclet și interiorul său materializează idealul artiștilor Secesioniști de a crea o operă de artă totală, *Gesamtkunstwerk*. Pentru friza ce decorează pereții camerei de zi, Klimt a folosit bucăți de marmură, ceramică, smalț și pietre semi-prețioase, faianță și coral[24]. M.E. Warlick interpretează *Friza Stoclet* (Fig. 7)[25] drept o celebrare a miracolului primăverii, o temă pusă în corespondență cu intențiile Grupării *Secession* de a revitaliza arta vieneză după principiile propuse în revista *Ver Sacrum* (Primăvara Sfântă)[26], pe care Klimt și le asumase și pe care le-a păstrat și după anul 1905, când a părăsit Secesiunea. Cu toate că friza din Palatul Stoclet poate fi considerată eclectică din punctul de vedere al surselor la care Klimt face apel, sursele bizantine și cele egiptene domină întreaga compoziție.



Fig. 7. Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet, 1908-1911, MAK, Viena

Warlick identifică trimiteri la mitologia egipteană în elementele decorative ca niște ochi de pe veșmintele bărbatului din scena denumită *Împlinire* (Fig. 8). El observă că acestea seamănă cu hieroglifa pentru zeul Osiris, al cărui nume se traduce prin „mulți ochi"; de asemenea, în scenă apar două păsări care ar putea fi șoimi, simboluri egiptene ale morții și doliului, precum și un pește ce ar putea fi cel care a înghițit penisul lui Osiris după ce a fost aruncat în Nil de către Seth și care este, de asemenea, singurul fragment din corpul lui Osiris pe care Isis nu l-a găsit[27]. Personajul feminin

23. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", p. 119.

24. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", p. 115.

25. Pentru că nu am obținut dreptul de a publica fotografii ale frizei din palatul Stoclet, reproducem schițele pregătitoare realizate de Klimt între 1908 și 1911, care se află acum la MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena (n. ed.).

26. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", p. 116.

27. În legenda lui Isis și Osiris este vorba despre copiii zeiței cerului Nut (Rhea), și despre frații acestora Seth și Nephthys, care au format cupluri, căsătorindu-se. Seth, gelos pe Osiris, a construit un sarcofag pe măsura fratelui său, intenționând să-l ofere, în timpul unui banchet, celui căruia i se

denumit și *Dansatoarea* (Fig. 9) a fost pus în legătură cu un alt capitol al artei egiptene, portretele de la Al Fayoum. Atât *Dansatoarea*, cât și *Mumia de la Al Fayum* au corpurile „ferecate" și ascunse în spatele unor straturi de materiale textile, similare în structura lor geometrică[28]. Klimt se poate să fi intrat in contact cu portretele de la Al Fayoum datorită lui Theodor Graf, un comerciant de artă vienez care cumpărase în 1887 câteva exemplare de astfel de portrete funerare descoperite de curând și cu care a organizat o expoziție itinerantă[29].

În centrul compoziției *Frizei Stoclet*, între cuplul îmbrățișat denumit *Împlinire* și *Dansatoare*, se află un *Copac al Vieții* (Fig. 10). Warlik identifică în el Arborele Erica, cel în care Isis a găsit sarcofagul lui Osiris, și interpretează ramurile arcuite ale acestuia ca sugerând apele învolburate ale Nilului care au transportat trupul lui Osiris spre Babylus. Bullen însă consideră că acest *Copac al Vieții* este „pomul cunoștinței binelui și răului" din tradiția creștină și îl compară cu mozaicul din absida altarului bisericii San Clemente din Roma[30] (Fig. 11). De altfel, și Warlick recunoaște referințe la mozaicuri bizantine în unele detalii decorative din *Friza Stoclet*, însă le identifică drept posibil model pe cele din biserica San Vitale din Ravenna, mediate sau nu de elementele decorative aproape identice prezente în fresca din capela Gnaden aparținând Mănăstirii Beuron, Hohenzollern, construită între 1898 și 1899 după planurile părintelui P. Mauritius Gisler și pictată de părintele Paul Krebs[31].

va potrivi. Osiris a fost păcălit, închis și aruncat în apele Nilului. Isis a găsit sarcofagul lângă orașul Byblus, încastrat într-un arbore Erica și l-a adus înapoi în Egipt. Seth a descoperit sarcofagul, a luat trupul fratelui său, l-a împărțit în paisprezece bucăți și l-a răspândit în întreg Egiptul. Isis, ajutată de sora sa, Nephthys, a găsit bucățile și a reușit să-l readucă la viață. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", p. 130.

28. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", pp. 125-130.

29. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", pp. 123-124.

30. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, p. 51.

31. M.E. Warlick, „Mythic Rebirth", pp. 120-122.

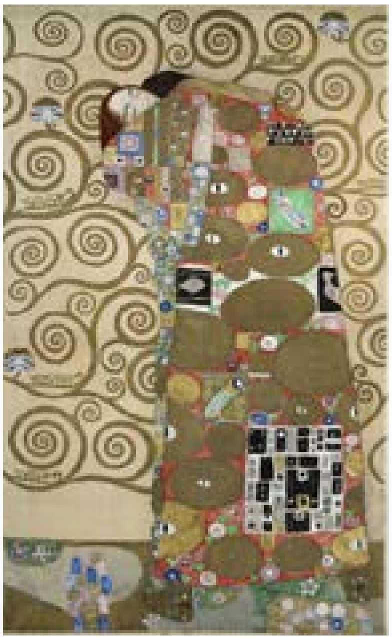


Fig. 8. Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (Împlinire), 1908-1911. MAK, Viena

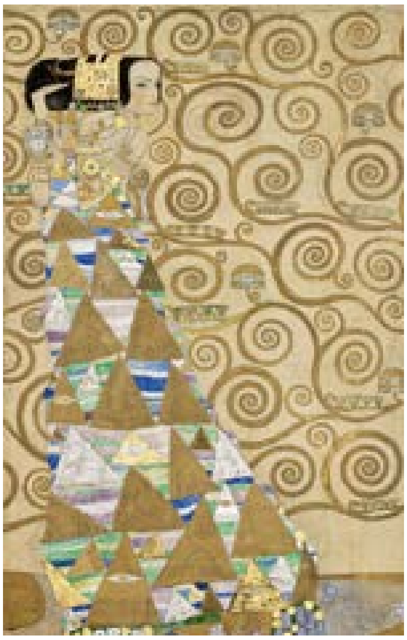


Fig. 9. Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (Dansatoarea), 1908-1911. MAK, Viena

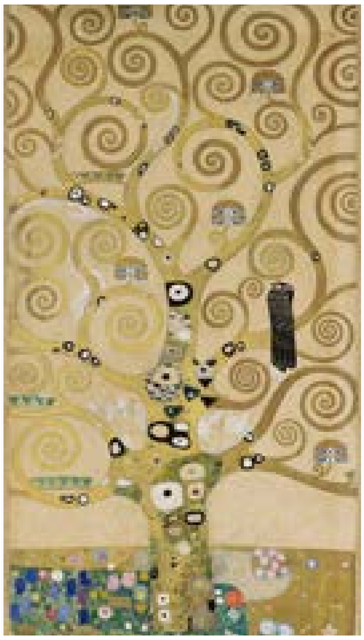


Fig. 10. Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (Copacul Vieții), 1908-1911. MAK, Viena



Fig. 11. Mozaicul absidei altarului, biserica San Clemente din Roma, c.1130

Surse japoneze

Interesul artiștilor vienezi pentru arta japoneză este suscitat în special de Expoziția Universală din 1873, unde Japonia participă cu numeroase obiecte de arte decorative[32]. Moda japonismului data însă deja de un deceniu: în 1862, un diplomat britanic își expune colecția de artefacte în cadrul Expoziției Universale de la Londra și tot în același an se deschide la Paris un magazin care vindea obiecte de artă din Orientul Îndepărtat[33]. În anii 1880, artiști europeni asociați unor mișcări și curente diverse preiau din arta japoneză tehnici de redare a bidimensionalității, un anumit tip de relație între imagine și textul care o însoțește, concepția asimetrică a compoziției. De asemenea, au fost asimilate motive japoneze precum florile de iris, peștii, șopârlele, dragonii zburători, preluate de pe costume, evantaie, porțelanuri, obiecte de uz casnic. Succesul obiectelor japoneze în Europa, fie în scopuri comerciale, fie pentru a fi expuse, se explică și prin faptul că în ele se recunoaște unul dintre dezideratele artei europene contemporane, și anume acela de a anula distincția dintre artele frumoase și cele decorative. Estetica japoneză, în care această distincție nu exista, i-a atras pe teoreticieni ca John Ruskin și William Morris, care considerau artele decorative „drept vehicule de eliberare estetică și spirituală pentru omul obișnuit”[34].

În ceea ce îl privește pe Klimt, interesul său pentru arta japoneză ar fi putut fi suscitat atât de contactul direct cu aceasta, cât și prin intermediul operei lui James Abbott McNeill Whistler. Raportarea la opera lui Whistler nu este aleatorie, justificându-se prin interesul crescut al lui Gustav Klimt pentru pictura acestuia și prin asemănări între lucrările celor doi artiști. În 1876-1877, Whistler realizează decorațiile pentru încăperea în care Frederick Richards Leyland își expunea colecția de porțelanuri japoneze, niște paravane acoperite cu imitație de foiță de aur peste care pictează bogate motive inspirate din modelul penelor de păuni – *Paravane pentru Camera Armoniei în Albastru și Auriu: Camera Păunului*[35]. Fundalul tabloului *Iudita cu capul lui Holofern* (Fig. 13) este asemănător cu modul în care Whistler și-a structurat compoziția. Whistler a ținut o conferință la terminarea decorării *Camerei Păunului*, publicând un pamflet cu fotografii ale interiorului, pe care le-a distribuit mai multor reviste din Londra[36]. Nu putem ști cu certitudine dacă aceste imagini i-au fost disponibile lui Klimt, dar ele au circulat. Există posibilitatea ca vizita artistului austriac la Londra în anul 1906[37] să îl fi adus aproape de lucrările lui Whistler sus-menționate.

32. Gabriele Sterner, *Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style*, Goethe Institut, Munchen, 1977, p. 11.

33. Lionel Lambourne, *Japonisme – Cultural Crossings between Japan and the West*, Phaidon Press, Londra, 2003, p. 17.

34. L. Lambourne, *Japonisme*, pp. 79-90.

35. L. Lambourne, *Japonisme*, p. 93.

36. L. Lambourne, *Japonisme*, p. 95.

37. Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt: The World in Female Form*, Taschen, Köln, 2006, p. 232.



Fig. 12. Gustav Klimt, Portretul Mädei Primavesi, 1912. The Metropolitan Museum of Art, New York

Acest posibil contact al lui Klimt cu opere de artă contemporană care interpretează surse japoneze nu este singurul prin care arta japoneză ar fi putut intra în atenția artistului. În jurul lui Klimt existau mai mulți artiști care au adaptat motive japoneze după Expoziția Internațională din 1973. Hans Makart, profesorul său, era un pasionat colecționar de costume de teatru *noh* și de *kimono*-uri, iar în 1875 pictează *Japoneza*. De asemenea, în revista *Ver Sacrum* erau publicate adesea articole despre arta japoneză, precum „Spiritul artei japoneze" de Ernst Schurr, în 1899[38]. Apetența lui Klimt pentru artefactele japoneze este cunoscută și prin intermediul unor fotografii ale atelierului său, în care se poate vedea că spațiul acestuia era decorat cu stampe japoneze și chinezești și cu armuri de samurai. Și tot prin intermediul fotografiilor avem acces la costumația pictorului în timp ce lucra: un *kimono* croit după propriul design. Aplecarea lui Klimt către utilizarea aurului își poate găsi și o altă sursă față de cea bizantină, și anume în lucrările artistului japonez Ogata Korin, activ la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea și ale cărui lucrări încorporau elemente vegetale pe fundaluri acoperite cu foițe de aur[39]. Totuși, prezența japonismelor în opera lui Gustav Klimt este ulterioară așa-numitei „perioade aurii". Acestea sunt identificabile în picturi de după 1910, când artistul renunță treptat la fondul auriu: în *Portretul Mädei Primavesi*, 1912 (Fig. 12), *Portretul Adelei Bloch Bauer II*, 1912, *Portretul baronesei Bachofen-Echt*, 1916, *Portretul Friederikei Maria Beer*, 1916 și în *Dansatoarea*, 1916-1918, Klimt elaborează motive decorative florale de inspirație japoneză. Hermann Bahr, amintind

38. Lionel Labourne, *Japonisme*, p. 125.

39. Lionel Labourne, *Japonisme*, p. 125.

de economia de mijloace a artei japoneze, specifica faptul că prin pictarea unei ramuri artiștii sintetizau ideea de primăvară[40]. În mod similar, în portretele menționate mai sus Klimt folosește doar fragmente ale corpului uman, chipul și mâinile, încastrate într-un ansamblu de motive decorative, pentru a sugera senzualitatea.

Surse asiriene



Fig. 13. Gustav Klimt, Judith I, Österreichische Galerie Belvedere, Viena

Surselor de inspirație provenite din arta greacă, egipteană și bizantină, identificate deja în literatura de specialitate și analizate în paragrafele anterioare, li se pot adăugă și cele neo-asiriene, care nu au mai fost semnalate până acum și la care cred că Klimt a făcut apel în *Judith I*, pictată în 1901 (Fig. 13). Iudita, devotata văduvă și eroină evreică care l-a executat pe generalul asirian Holofern pentru a-și salva oamenii, este redată de Klimt oarecum în opoziție cu atributele ei menționate în Vechiul Testament, dar în acord cu o lungă tradiție iconografică, și anume într-o postură seducătoare, senzuală, cu ochii aproape închiși și buzele întredeschise. Iudita este acoperită de un văl cu motive circulare cu rozete în centru, care amintesc de elemente decorative neo-asiriene, și poartă în jurul gâtului o bijuterie care trimite la cele descoperite în somptuoasele morminte din Mesopotamia. Neo-asirienii (911-612 î. Hr.) foloseau rozetele ca motiv pentru bijuterii, dar și în redările plastice ale zeiței Iștar, protectoarea dragostei, zeița războiului, a fertilității și a sexualității. Includerea unor simboluri care fac referire la zeița Iștar se potrivește poveștii Iuditei, mai ales în contextul tabloului lui Klimt, care o redă ca pe o femeie ce inspiră senzualitate și care tocmai

40. Donald G. Daviau, „Hermann Bahr and Gustav Klimt: A chapter in the Breakthrough of Modernity in Turn-of-the-Century Vienna”, *German Studies Review*, vol. 3, nr. 1, 1980, p. 48.

a comis un act violent. Pe fundalul tabloului apar motive decorative asemănătoare cu cele de pe reliefurile provenind de la palatele din Nimrud și Niniveh. În spatele Iuditei se conturează un peisaj compus din forme ovale și copaci. În reprezentările neo-asiriene, cum este cazul reliefului *Bătălia Lachișilor* din palatul regelui sirian Sennacherib din Niniveh (c. 701 î. Hr.), care conține scene cu cucerirea unui oraș evreiesc fortificat, formele ovale semnalează un peisaj muntos, pietros[41] (Fig. 14).



Fig 14. Bătălia Lachișilor, panou de ghips reproducând un relief decorativ din Palatul lui Sennacherib din Niniveh (700-692 î.e.n), The British Museum

Folosirea acestor surse vizuale de către Klimt uimește prin neașteptata corespondență dintre istoria și mitologia Orientului Apropiat antic și narațiunea biblică la care trimite compoziția *Iudita I*. Este posibil, cum este și în cazul surselor bizantine și grecești pre-clasice, ca Gustav Klimt să se fi raportat la textele despre arta Orientului Apropiat publicate în epocă. Arhitectul și teoreticianul Gottfried Semper menționează arta asiriană în repetate rânduri. Spre exemplu, în 1865, în *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, el distinge trei tipuri de ornamente: *ring*, în formă de inel, *behang*, pandantiv și *richtungsschmuck*[42], ornament direcțional care definește categoria celor mai „spirituale ornamente”, care au capacitatea de a „proiecta grația, mișcarea, caracterul și aparența” elementelor de vestimentație militară pe care le decorează. Ornamentul direcțional poate fi împărțit în două categorii: cele „flotante” și cele „statice”, cum sunt decorațiile rigide de pe coifurile asiriene. Acestora li se acordă o atenție specială

41. Talin Ghazarian, „Whose Motif Is It? Representations of the Ancient Near East in European Art”, *The Female Gaze*, Septembrie 2015, https://thefemalegaze.org/2015/09/27/whose-motif-is-it-representations-of-the-ancient-near-east-in-european-art/.

42. Ada Cohen, Steve E. Kangas (eds.), *Assyrian Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II: A Cultural Biography*, Hood Museum of Art, Dartmouth College, University Press of New England, New Hampshire, 2010.

în cadrul studiului, poate și datorită faptului că Semper le-a putut vedea integrate în reliefurile asiriene de la Nimrud expuse la British Museum, în 1850, în timpul exilului său temporar la Londra[43].

Arta trecutului nu a fost văzută de Semper numai cu ochii cercetătorului care dorește să o descopere, ci și cu ochii arhitectului care dorește să o integreze în arta prezentului. Prin preluarea elementelor neo-asiriene, Klimt se integrează în tendința sfârșitului de secol XIX de a privi către trecut și de a prelua elemente care, puse într-un alt context, să genereze autenticitate și originalitate. La fel ca mulți alți artiști contemporani lui, Klimt a fost interesat de artele din afara Europei sau care erau considerate primitive și pe care mulți le vedeau ca posibile resurse de înnoire a artei europene. În opera lui Klimt s-a identificat folosirea unor motive provenind din arta egipteană, din ceramica grecească antică, din arta bizantină și din arta japoneză. Acestora le-am adăugat în articolul de față identificarea unor posibile surse de inspirație din arta asiriană. Dacă acum aceste arte antice, medievale sau extra-europene nu par să aibă un numitor comun, pentru perioada lui Klimt ele erau legate prin faptul că se aflau în afara canonului clasicizant, iar „primitivismul" lor era asociat ideii de autenticitate și libertate de exprimare pe care o urmăreau artiștii din jurul anului 1900. Un alt raționament care poate justifica citatele vizuale și trimiterile la arte din trecut sau din afara Europei este și intenția lui Klimt de a crea „o operă de artă totală", care să îmbine nu numai medii și tehnici, ci să includă și fragmente din opere recent descoperite sau reapreciate, juxtapunând trecutul și prezentul.

43. Gottfried Semper, „On the formal principles of adornment and its meaning as a symbol in art" (second section), trad. de Kathryn Schoefert și Spyros Papapetros, *Res: Anthropology and Aesthetics*, nr. 57/58, 2011, p. 314.

British Pop – fascinație și ironie

Marta Zamfirescu-Boceanu

Introducere

Critica socială în artă este prezentă pe tot parcursul secolului XX, iar mișcările artistice revoluționare (împotriva celor tradiționale) sunt din ce în ce mai frecvente, începând cu Avangarda. Arta pop este prima mișcare artistică figurativă care este revoluționară, nu reacționară – membrii *Independent Group* vorbesc despre dizolvarea ierarhiei artelor (prin teoria lui Lawrence Alloway, *the fine art – pop art continuum*) și propun o analiză antropologică a tuturor tipurilor de artă (frumoasă sau „populară”: reviste, design, reclame, postere). Absolvenții *Royal College of Art* sugerează o continuare a acestei analize sociale prin exploatarea unor teme precum efectele consumerismului asupra consumatorului (Derek Boshier, Peter Blake), artistul (perceput) ca star Pop (Peter Blake, Pauline Boty), simboluri de putere și sex în cultura pop (Peter Phillips, Allen Jones).

Preocuparea pentru dizolvarea graniței dintre artă și viață – afișată deja de dadaiști și suprarealiști, apoi de John Cage, membrii Fluxus și Neo-Dada din New York și de numeroși artiști performativi (Joseph Beuys, Piero Manzoni, Allan Kaprow etc.) – devine, pentru artistul Pop, o modalitate de a ieși din analiza pur critică a culturii/civilizației pop. Artistul se expune la această nouă cultură (în mod inevitabil, de altfel, deoarece semnele acestei culturi erau deja peste tot în Marea Britanie a anilor 1960, de la posterele și reclamele de pe stradă la filme și lifestyle) pentru a observa efectele acesteia asupra lui. Adesea, artistul Pop comunică în mod direct cu exponenții culturii pop (actori și muzicieni – de notat prietenia lui Peter Blake cu Paul McCartney), confirmând o continuitate a celor două lumi (Pop, pop), care se influențează reciproc pe tot parcursul secolului XX și până astăzi, dacă luăm în considerare arta Neo-Pop. Așadar, arta Pop britanică se află la două granițe (între *high art* și *low art*, între artă și viață) și poate fi plasată, din punct de vedere cronologic, între arta *folk* și cultura pop americană a primei jumătăți a secolului XX și cultura pop britanică, care include momente precum *British Invasion*. Ceea ce am denumit „cercul/lanțul pop-Pop-pop” (analizat în ultimul subcapitol) se referă la această serie de influențe între cultura pop și arta Pop.

În primul subcapitol discut modul în care sursele teoretice ale mișcării Pop (Dada, Marcel Duchamp) se împletesc cu sursele vizuale/estetice (realismul american al anilor 1920-50, de exemplu Edward Hopper) și cu procesul de „americanizare" a Europei occidentale, dând naștere amplei mișcări Pop în Marea Britanie. Cel de-al doilea subcapitol analizează receptarea și abordarea culturii pop americane (și apoi britanice) de către artiștii Pop britanici. Încă în proximitatea celui de-al Doilea Război Mondial, *Independent Group* ia naștere ca un grup de discuție (abordând subiecte precum arta, cultura, tehnologia, știința, moda etc.). Membrii *Independent Group* observă contrastul dintre aspectul dezolant al Angliei încă nevindecată de traumele războiului și promisiunea visului american, definit de Hollywood, *glam* și un *lifestyle* luxos ușor de obținut. În continuitatea mișcării literare *Angry Young Men*, membrii *Independent Group* critică acest contrast, însă cu o atitudine mai optimistă sau mai degrabă ironică decât pesimistă sau revoltată. Richard Hamilton și Eduardo Paolozzi remarcă fetișismul exploatat de publicitate și reducerea aberantă, în reviste și reclame, a bărbatului la un simbol al războiului și a femeii la un simbol al sexualității. Aceste observații sunt redate ca atare, fără o interpretare a efectului acestora asupra consumatorului. Expoziția *This is Tomorrow* este o celebrare și o ironizare aproape inocentă a culturii pop americane, provocând vizitatorul să își folosească toate simțurile pentru a avea o experiență cât mai autentică a lumii americane de tipul unui film Hollywood de serie B.

Abia cel de-al doilea val de Pop britanic – generația *Royal College of Art* – abordează cu un ochi critic efectele culturii de consum (o consecință a americanizării) asupra consumatorilor și asupra artiștilor. Prin urmare, vorbim de o analiză deopotrivă socială și artistică, în măsura în care noua cultură pop schimbă, din punct de vedere estetic și teoretic, arta epocii. Mișcarea Pop britanică rămâne un fenomen eterogen: nu se poate trage o concluzie referitoare la modul în care generația *Royal College of Art* percepe sau interpretează aceste schimbări sociale și artistice. Cu toate acestea, se poate spune că membrii principalului val Pop britanic mențin un echilibru între ironic și tragic în interpretarea culturii pop (și a consecințelor acesteia asupra individului). În continuitatea ideii pop-Pop-pop, membrii *Royal College of Art* se folosesc de vocabularul culturii pop pentru a demasca consecințele acesteia – Pop conține ceea ce Jürgen Habermas numește „contradicție performativă": combaterea unei ideologii este posibilă numai folosindu-i limbajul.

În acest sens se poate explica de ce generația *Young British Artists* (asociată cu mișcarea Neo-Pop în Marea Britanie începând cu 1988) afișează un limbaj mai agresiv, mai neiertător: perioada consumerismului devine, spre cel de-al treilea mileniu, epoca turbo-consumerismului, prezentând noi pericole, precum pedofilia (în special în industria de *modelling*), neo-nazismul și tendința de a transforma orice într-un *icon* (Iisus, Ronald McDonald și Hitler devin brelocuri sau păpuși). Analiza generației *Young British Artists* se centrează pe frații Jake și Dinos Chapman, întrucât arta lor abordează în mod direct și tranșant aceste pericole, folosind o iconografie cultă (pornind de la Goya) și o imagistică (neo)Pop.

Depresia postbelică, Planul Marshall și americanizarea necesară/ inevitabilă

În 1948 Marea Britanie cunoaște promisiunea unei distanțări rapide de ororile celui de-al Doilea Război Mondial, prin cunoscutul Plan Marshall. Această inițiativă, denumită oficial *The European Recovery Program*, promite ajutor financiar, previne răspândirea comunismului în Europa Occidentală și dă naștere la o linie de comunicare culturală fără precedent între Europa și America. De altfel, Planul Marshall este o ofertă de nerefuzat pentru o Europă în mizerie. Preluarea culturii americane devine inevitabilă din momentul în care filmele produse la Hollywood sunt difuzate pe televizoarele pe care britanicii tocmai le obținuseră de la americani. Pe plan politic, Statele Unite își asigură piața pentru o economie în creștere. Însă pe plan cultural, această promisiune a salvării, a unui viitor mai bun, se manifestă în filmele, muzica, revistele și reclamele care ajung din America în Marea Britanie către mijlocul secolului XX. Iar această pătură de cultură populară strălucitoare se așterne peste necesitatea (poate chiar disperarea) artiștilor tineri de a găsi noi soluții în artă, într-o lume care cerea o desăvârșită înnoire.

Artiștii generației celui de-al Doilea Război Mondial erau deja concentrați pe problemele Recesiunii anilor 1930 și ale războiului. Disperarea lui Francis Bacon sau dorința oarbă de a supraviețui a lui Lucian Freud sunt răspunsuri la pictori precum Evelyn Dunbar, care se refugiază în nostalgia pentru idilicul pastoral într-o perioadă întunecată. Anglia este marcată de neo-romantismul abstractizant (John Craxton, John Minton), iar critica de artă elasticiza noțiunea de neo-romantism. În 1947, Kenneth Clark, în *The New Romanticism in British Painting*, îi alătură pe Sutherland, Piper și Moore cu Frances Hodgkins, John Tunnard și Francis Bacon[1]. Abia ulterior neo-romantismul este definit prin revenirea interesului pentru peisaj, principala influență fiind Graham Sutherland. Din arta anilor 1940 lipsește suferința umană. Documentarismul istoric (Charles Cundall) și zona simbolist-estetică (Paul Nash) eclipsează complet subiectul uman. Această lipsă este acoperită în următorul deceniu, cel al *Angry Young Men* și al realismului. Cyril Connolly observă în 1950: *from now on an artist will be judged only by the resonance of his solitude and the quality of his despair*[2]. Reprezentanții acestui citat sunt Francis Bacon și Lucian Freud. Cei doi se întâlnesc la Colony Room, o trattoria din Dean Street, Londra, deținută de Muriel Belcher. Li se alătură Frank Auerbach, Michael Andrews, John Minton, John Craxton, Keith Vaughan și Edward Burra. Aceasta este generația centrată pe figura umană, pe suferință, pe instinct.

Abia generația anilor 1950 a captat fascinația pentru creștere economică a Angliei. Toate mediile artistice apărute și încercate în deceniile din urmă sunt semnalul pentru generația tânără de artiști britanici să se orienteze către o zonă nouă, care să abordeze probleme de actualitate. Se poate spune că atracția Angliei față de Statele Unite

1. Frances Spalding, *British Art since 1900*, Thames & Hudson, Londra, 1986, pp. 129-141.

2. Cyril Connolly, „Comment”, *Horizon*, vol. XX, Nr. 120/121, decembrie 1949-ianuarie 1950, p. 362.

vine, la începutul anilor 1950, pe fond psihologic. O națiune care încă era obișnuită cu raționalizarea alimentelor este confruntată cu posibilitatea de a obține plăcere constantă fără pic de vinovăție sau condamnare: nu numai lista de opțiuni s-a lungit considerabil, dar aspectul produselor s-a îmbunătățit exponențial[3]. Frigiderul nu mai este doar un obiect util, ci și unul de design. Automobilul poate fi un Cadillac, iar vestimentația și interiorul unei case devin cele mai importante oglinzi ale persoanei.
This decadent stage in cultural history is comparable to the 'late Roman culture industry': the stereotyping of historical models in art, the consumption of ideals of beauty, the inflation of religious symbols, the mass accumulation of luxurious status symbols in the form of mechanically produced consumer articles, a sense of identity derived from an imperialist world power which held all the political and economic reins in its hand and whose attempt to improve the living standards of a consumer society turned progress and affluence into nothing short of an ideology. [...] It would hardly be surprising if one were to think of America[4].

„Americanizarea" implică nu doar preluarea produselor de uz casnic sau admirarea culturii din Statele Unite, ci asumarea, la un nivel mult mai profund, a ideologiei capitalismului american[5]. Caracteristicile și valorile acestui sistem sunt comunicate prin fragmente: obiecte care pot fi cumpărate și etalate, până în punctul în care „eu am obiectul" devine „eu sunt obiectul", „obiectul mă definește"[6]. „America" (conceptul asociat acestui *lifestyle* strălucitor și promițător) ignoră mișcări precum *The Ash Can School* (o întoarcere la realismul urât, la industrializare și probleme sociale) sau *Beat*[7] și transmite, cu încredere, un mesaj clar: *this is the new way to be*[8]. De altfel, ceea ce îi va fascina pe artiștii pop ai anilor 1960 este nu atât această cultură, cât modul în care aceasta este asimilată – instantaneu și complet – de o altă societate.

Surse Pop + americanizare = British Pop

Având în vedere că arta Pop nu are un manifest, nici nu este reprezentată de un grup bine coagulat, nu putem vorbi de o singură zonă culturală sau artistică din care acești artiști își trag seva creatoare. Pop continuă țelul Dada de a testa granițele artei, este

---

3. F. Spalding, *British Art*, p. 191.

4. Tilman Osterwold, *Pop Art*, Ed. Taschen, Köln, 2015, p. 129.

5. Răspândirea americanismului ca stil cultural vine din abilitatea culturii populare americane de a transpune valorile, modul de viață și produsele – ideologia – în imagini consumabile și reproductibile care pot fi imitate sau reinventate oriunde în lume, oriunde există o piață „liberă" și „privatizată" în stil occidental. Homi K. Bhabha, „Americanization. The Export of American culture", în *The American Century. Art and culture 1950-2000*, Lisa Phillips (ed.), Whitney Museum of American Art, New York, 1999, pp. 336-337.

6. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Rebel Press, Londra, 1998, p. 10.

7. Maxwell L. Anderson, „Foreword", în *The American Century*, p. 8.

8. Lisa Phillips, „The American Century. Art and culture 1950-2000", în *The American Century*, pp. 9-11.

auto-reflexiv, ceea ce demonstrează și o linie de comunicare cu Suprarealismul, prin ceea ce vede Marcel Duchamp în acesta: o „artă a materiei cenușii", opusă celei retiniene. Nu în cele din urmă, Pop este și o reacție la arta epocii. După Arthur Danto, Pop este un răspuns la *vergangene Zukunft* (viitorul pentru prezentul epocii respective) al anilor 1950: impresia generală în lumea artei era că expresionismul abstract avea să domine secolul XX[9]. Astfel, artiștii Pop răspund la întrebarea „cum aduc echilibru în arta [modernă] prin figurativ, fără a mă întoarce la vechea artă figurativă/ narativă?". Chiar „vechii" pictori figurativi încearcă să contracareze mișcarea expresionismului abstract – Edward și Jo Hopper conduc o mișcare *anti-gobbledegook* (o expresie care ironizează gestualismul lui Pollock), care încurajează realismul. Revista condusă de ei, *Reality*, remarcă și comentează lipsa de interes pentru realism la MoMA sau la Whitney Museum of American Art. De altfel, abia în plin fenomen Pop, în 1964, Whitney Museum organizează o retrospectivă Hopper. Într-adevăr, din punct de vedere estetic, există o conexiune între Pop și Edward Hopper: artiștii Pop se raportează la lucrările lui pentru imagistica populară, pentru modul în care acesta izolează simbolurile acestei noi culturi americane într-un peisaj dezolant[10]. Dar ca filosofie Pop se îndepărtează cu hotărâre de zona vechiului figurativ, prin înlocuirea narativului cu auto-reflexivul[11].

O incursiune în filosofia avangardistă ajută la aprofundarea poeticii Pop. Lucy Lippard găsește o conexiune între Pop și doi artiști (conectați, la rândul lor, prin abordarea cubismului și prin tratarea subiectelor moderne în moduri complet inovatoare): Fernand Léger și Marcel Duchamp. Această legătură este bazată pe presupusa lor lipsă de sensibilitate – o aparentă detașare față de lumea pe care aceștia o reprezintă[12]. Ivan Karp îi compară pe Léger și Duchamp și îi definește în modul următor: Léger, un emoțional impersonal; Duchamp, un intelectual impersonal[13]. Fernand Léger alege o direcție clasică, prin care prezintă obiecte izolate, enorme și în prim-plan. El declară că noul realism își are originile în însăși viața modernă. Pe de altă parte, Duchamp transformă obiecte banale în *art statements*[14]. *Readymade*-ul duchampian arată arta ca parte din viața de zi cu zi și viața de zi cu zi ca artă. Mai mult, *readymade*-ul demonstrează că arta este judecată în funcție de context și că acest criteriu ar trebui să dispară. Așadar, Dada deschide porțile concepției de tipul „orice e bun", „orice merită încercat" în materie de mijloc artistic și de subiect abordat. Se poate afirma astfel că imagistica reclamei, sloganul, pamfletul revoluționar, arta *folk*, colajul, asamblajul etc. sunt preluate de artiștii Pop de la dadaiști și prelucrate pentru a pune noi întrebări legate de artă și societate[15]. Edward Lucie-

9. Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

10. A. Danto, *After the End of Art*, p. 137.

11. A. Danto, *After the End of Art*, p. 122.

12. Lucy Lippard, *Pop Art*, Ed. Praeger, New York, 1966, p. 14.

13. Ivan C. Karp, „Anti-Sensibility Painting", *Artforum*, Septembrie 1963, pp. 26-27.

14. L. Lippard, *Pop Art*, p. 15.

15. A. Danto, *After the End of Art*, p. 125.

Smith propune următoarea formulă pentru începuturile Pop: Suprarealism (prin apelul la subconștient) + Dada (prin preocuparea pentru granițele și scopurile artei) + Expresionismul Abstract (prin revolta pe care o stârnește, dar și prin curajul de a experimenta cu medii noi)[16]. Pop se află într-un punct al istoriei în care arta nu mai are ca scop afirmarea unei identități sau a unei poziții filosofice. Rămâne să explice exact acest fenomen, devenind o mișcare filosofică prin această încercare de clarificare. Metoda inovatoare stă într-o răsturnare: în vreme ce moderniștii preiau un subiect modern (împotriva istoricității academiilor) și îl adaptează la un stil propriu pentru a-l transforma în artă frumoasă, artiștii Pop comunică orice tip de subiect prin mijloacele artelor populare/ comerciale ale perioadei[17]. Criticul Dan Grigorescu observă, în aceeași linie de citire, o răsturnare a concepției „artei ca teritoriu”[18].

Independent Group @ ICA London 1951-1956

Originile *Independent Group* se află nu în dorința de a revoluționa artele vizuale britanice, ci în curiozitatea față de modul în care noua tehnologie și *lifestyle*-ul american afectează viața în Marea Britanie. Arhitecții Allison și Peter Smithson declară într-unul dintre primele texte care explorează (și clarifică) traseul *Independent Group* că acesta a luat ființă ca o formă de a susține discuții exploratorii pentru a găsi idei și vorbitori la adunările publice destinate explicării culturii și artei[19]. Discuțiile acestora abordează subiecte variate: *action painting*, noi tehnici artistice, design de elicopter și de automobil (și estetica mașinii și a mașinăriei), biologie nucleară, cibernetică, cultura *folk*, mass media, publicitate, cinema, benzi desenate și literatură de supermarket, muzică pop și modă[20]. Subiectele discutate de *Independent Group* lămuresc majoritatea motivelor regăsite în lucrările membrilor grupului: imagistica predominantă este formată din electrocasnice ca obiecte erotice/ falice, femeia ca aparat, mass media sau Hollywood ca paradis, utopia unui stil de viață definit de noua tehnologie. Fetișismul tehnologic este prezent (și central) în operele lui Richard Hamilton și Eduardo Paolozzi. Înainte de a cerceta opera membrilor *Independent Group*, trebuie menționat faptul că acest grup se formează la The Institute for Contemporary Arts, în Londra. Anne Massey consideră că *Independent Group* este dependent de The Institute for Contemporary Arts și că membrii acestuia nu sunt atât de relevanți pentru impactul lor asupra valului de British Pop (care începe odată cu deceniul al șaptelea), cât pentru a observa modul în care artiștii britanici receptează modernismul[21].

---

16. Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, Ed. Thames & Hudson, Londra, 2001, p. 97.

17. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 129.

18. Dan Grigorescu, *Pop Art*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 16.

19. Allison și Peter Smithson, „But today we collect ads”, *Ark*, nr. 18, noiembrie 1956, pp. 49-52.

20. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 63.

21. Anne Massey, „The Independent Group: Towards a Redefinition”, *Burlington Magazine*, vol. 129,

Marea inovație adusă de *Independent Group* este de ordin teoretic: Lawrence Alloway introduce teoria *fine art-pop art continuum*, ceea ce înseamnă înlocuirea piramidei culturale ierarhizante cu un continuum orizontal de practici culturale. Asumarea acestei teorii face loc pentru definiția ce avea să fie publicată de Alloway în 1958: Pop este definiția antropologică a culturii, unde toate formele de activitate umană sunt obiectul judecărții și aprecierii estetice[22]. *Independent Group* manifestă o repulsie generală față de elitism (reprezentat de Kenneth Clark), față de teoriile complicate și de statutul academic al modernismului (susținut de Herbert Read) și un anti-sentimentalism față de cultura clasei muncitoare. Reyner Banham declară: *a housewife alone disposes of more horsepower than an industrial worker did at the beginning of the century*[23]. Fascinația pentru America industrială din anii 1920-30 este înlocuită de fascinația pentru America consumeristă.

În 1951 Richard Hamilton organizează expoziția *Growth and Form*, care prezintă un *environment* fotografic alcătuit din diverse structuri găsite în natură. Imagistica non-artă este parte din elementele cheie ale expoziției, alături de însăși expoziția (și designul de expoziție) ca formă de artă. Sursa principală de inspirație pentru Hamilton este studiul cu același nume al zoologului D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, publicat în 1917. Expoziția este o primă încercare a lui Hamtilton de a explica impactul tehnologiei asupra societății și a culturii[24]. În 1952 *Independent Group* organizează un simpozion pe temele științei, tehnologiei și istoriei designului. Grupul începe să fie bine conturat în jurul ideii lui Alloway, de a scăpa critica artei de *these obstinate absolutes* și de a o înlocui cu concentrarea pe o *expendable aesthetic*[25]. Tot în 1952 John McHale se întoarce din Statele Unite cu o serie de obiecte „exotice" pe care le discută la *Independent Group*, ceea ce favorizează trecerea dinspre discuția despre *popular culture* către discuția despre *American pop culture*[26]. *Parallel of Life and Art* din 1953, inițial intitulată *Sources*, în care expun Eduardo Paolozzi, soții Smithson și Nigel Henderson, este poate prima rezolvare vizuală a teoriei lui Alloway: expoziția este formată dintr-o alăturare de picturi moderniste, tribale, desene de copii și imagini științifice și medicale[27]. Titlul inițial este o referință ironică atât la adresa expresioniștilor abstracți, cât și auto-ironică, către zona din care *Independent Group* își trag seva creatoare: de fapt, de oriunde.

Perioada 1953-1954 este marcată de simpozionul intitulat *Aesthetic problems of contemporary art*. Reyner Banham discută impactul tehnologiei asupra mediului

---

nr. 1009, 1987, pp. 232-242.

22. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 74.

23. *Apud* Hal Foster, Mark Francis, *Pop*, Ed. Phaidon, Londra, 2005, p. 21.

24. Isabelle Moffat, „'A Horror of Abstract Thought': Postwar Britain and Hamilton's 1951 'Growth and Form' Exhibition", *October*, vol. 94, 2000, pp. 89-112.

25. A. Massey, „The Independent Group", p. 237.

26. William R. Kaizen, „Richard Hamilton's Tabular Image", *October*, vol. 94, 2000, pp. 113-128.

27. Lawrence Alloway, „The Development of British Pop", în Lucy Lippard, *Pop Art*, p. 80.

înconjurător și al artei, Richard Hamilton vorbește despre noile surse ale formei (odată cu apariția unor tehnologii revoluționare: microfotografia, astronomia etc.), Colin St. John Wilson despre proporție și simetrie, iar Lawrence Alloway despre imaginea omului în artă (transformată de cinema, antropologie, arheologie)[28]. Acesta este urmat de un alt simpozion despre mișcarea modernă și literatură, ce însoțește expoziția *Collages and Objects*, care continuă experimentele Dada cu colajul și asamblajul. Anul 1955 debutează cu un simpozion despre filmul comercial și continuă cu o altă discuție despre imagistica populară ca subiect potrivit pentru artele frumoase, designul de automobile și moda italiană, sociologia reclamei, muzica pop și Dada. Tot în 1955 Richard Hamilton montează expoziția *Man, Machine and Motion*, care abordează tema metamorfozei imaginii omului către „un sublim futuristic al omului tehnologic"[29]. Toate imaginile conțin corpuri și mașini în mișcare, care, privite în ansamblu, denotă o viziune arhaică, ironică la adresa viitorului, unde omul rămâne erou, dar mașinăria se strică, se prăfuiește și rămâne în muzee, drept un obiect amuzant, o parodie a trecutului[30].

Anul 1956 este marcat de expoziția *This is Tomorrow*, incontestabil cel mai important și complex proiect la care participă *Independent Group*. Expoziția a luat forma unui târg unde participau douăsprezece echipe, fiecare cu propria expoziție ce trebuia să îmbine arhitectura, sculptura și pictura. *Independent Group* formează patru din cele douăsprezece echipe: William Turnbull folosește materiale industriale și naturale pentru grupul nr. 1; Lawrence Alloway, Toni del Renzio și Geoffrey Holroyd formează grupul nr. 12, care expune colaje cu ilustrații; grupul nr. 6 (Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Allison și Peter Smithson) este intitulat *Patio and Pavilion* și prezintă o magazie de grădină cu portretul lui Henderson ca *Everyman* (alături de sculptura sa tribală, *Head of a Man: a version of the collaged, stoic survivor of Paolozzi's 'One Man Track Team'*)[31] și cu o multitudine de obiecte în aparență aruncate la întâmplare. Astfel, expoziția grupului nr. 6 este o parodie amară la cunoscuta *aesthetic of scarcity* specifică Angliei de după război și care contrazice acea *aesthetic of plenty* adusă de Planul Marshall și susținută de Hamilton. Grupul nr. 2 este format din Richard și Terry Hamilton, John McHale, John Voelcker și Magda Cordell. Aspectul general al expoziției lor este acela al unui bâlci futuristic retro (abordând viitorul din *sci-fi*-ul de serie B, un viitor deja retrograd în 1956). Pereții și intrările neregulate, coridorul cu iluzii optice, reliefurile hipnotice ale lui Duchamp și indicațiile de pe portretul de la intrare (*look!*, *feel!*, *smell!*, *listen!*, *think, think, think*) reflectă tema percepției. În dreapta ,,casei" neregulate se află un coridor care face trimitere la Hollywood: *CinemaScope* (un colaj de postere Hollywood cu aspectul unui ecran cinema), un *jukebox*, un coridor moale

---

28. „1956", în Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, (eds.), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Ed. Thames&Hudson, Londra, pp. 385-390.

29. Julian Myers, „The Future as Fetish", *October*, nr. 94, 2000, pp. 87.

30. J. Myers, „The Future as Fetish", pp. 62-88.

31. J. Myers, „The Future as Fetish", p. 83.

care emite parfum cu miros de căpșune la fiecare pas, o sticlă uriașă de Guiness (o referință la proletariat și, așadar, la lipsa gustului), o reproducere după van Gogh (*Floarea-soarelui* – cea mai vândută lucrare a pictorului), Marilyn Monroe cu rochia sa învolburată și afișul filmului de serie B *Forbidden Planet*. E neclar dacă Hamilton își propune să ironizeze sau să celebreze tehnologia modernă și cultura pop americană – artistul însuși declară: *[we were] trying to get somewhere right in the middle between [...] glorifying and sending up*[32]. Extrapolând citatul, *Independent Group* filtrează această cultură studiind-o prin ochii clasei de mijloc britanice, fapt dovedit de tema percepției, folosită frecvent în creațiile lor și sugerat și de afirmația lui Anne Massey că grupul este mai relevant pentru modul în care britanicii receptează cultura americană decât pentru arta pop[33]. Catalogul expoziției *This is Tomorrow* conținea listele *We hate* și *We love*, cu expresii preluate direct din reviste: *We hate: the English Way of Life, personal freshness, those who insist on individuality, phone bills, church*; *We love: built-in-helps, luck, Eartha Kitt, organized chaos, deep penetration*[34]. Astfel se face că, așa cum remarcă Bradford R. Collins, spectatorul era plasat într-un mediu inundat de o profuziune non-ierarhică de imagini, aduse din surse variate[35]. Câțiva ani mai târziu, Richard Hamilton comenta astfel expoziția: *'This is Tomorrow' came at an opportune moment to assess the thinking that had taken place in the IG at the ICA in the preceding years. For myself it was not so much a question of finding art forms but an examination of values*[36].

Independent Group are un fundament critic: Lawrence Alloway (critic de artă), Reyner Banham (critic al arhitecturii), Toni del Renzio (critic al culturii). Este o consecință firească faptul că începuturile artei pop în Marea Britanie stau în discuții care ridică probleme de teorie mai mult decât de practică. Termenului Pop i se atribuie numeroase sensuri până în momentul în care este asociat în mod direct cu Pop Art, iar *Independent Group* formează cea mai amplă zonă de cercetare pentru această semantică. În prima parte a anilor 1950, membrii *Independent Group* folosesc „pop" pentru a se referi la cultura de consum (de obicei cea americană); din punct de vedere vizual, ea include reviste, benzi desenate, design (de la modă la automobile). O lărgire a domeniului determină ceea ce Nigel Henderson reprezintă în fotografiile sale, *pop icons in everyday matters*: *pop icon* este produsul *pop culture*, universul în care rock'n'roll-ul se îmbină cu Hollywood-ul, iar oricine poate deveni faimos; universul opus convenției sau instituției, care derivă din *folk culture*, astfel îmbrățișând nu elitismul sau arta „valoroasă", ci formele de artă și *entertainment* de pretutindeni. Antologia lui Harry Smith (care adună cu entuziasm muzică *folk* din toate zonele Americii) deschide, în 1952, porțile către o fascinație (a artistului, a omului cultivat) față de simbolurile culturii americane din afara

32. *Apud* Bradford R. Collins, *Pop Art*, Ed. Phaidon, Londra, 2012, p. 42.

33. A. Massey, „The Independent Group", pp. 232-242.

34. Lawrence Alloway, Reyner Benham, David Lewis, *This is Tomorrow*, catalogul expoziției cu același titlu organizată în 1956 la Whitechapel Art Gallery, Londra.

35. B. R. Collins, *Pop Art*, pp. 44.

36. Richard Hamilton, *Richard Hamilton Paintings etc. '56-64*, catalogul expoziției cu același titlu organizată în 1964 la Hanover Gallery, Londra.

zonei muzeale sau instituționale, atunci când alătură vulturi și cowboy cu versuri de melodii *pop*. Astfel, *folk* devine pop, iar pop devine Pop[37].

În articolul publicat de Alison și Peter Smithson în 1956, în revista studențească *Ark* apare prima oară termenul *Pop Art*: *Today's glossies bound up with the throwaway object [are] the pop art of today*[38]. Aceasta este imagistica grupului Pop de la *Royal College of Art* care, după John Finlay, formează primul adevărat grup de artiști Pop britanici[39]. Un an mai târziu, Richard Hamilton le scrie soților Smithson: *Pop Art is: Popular (designed for a mass audience), Transient (short-term solution), Expendable (easily-forgotten), Low cost, Mass produced, Young (aimed at youth), Witty, Sexy, Gimmicky, Glamorous, Big business*[40]. El se referă nu la ceea ce avea să devină Pop Art, ci la arta pop(ulară) de atunci: lista de caracteristici pe care acesta o găsește este exact ceea ce îl fascinează, ceea ce îl face să integreze această cultură a simbolului și a obiectului *throwaway* în pictura sa, care va deveni curând Pop Art.

Lawrence Alloway înțelege prin termenul „pop" ca prescurtare de la „popular" un mijloc de comunicare, nu o operă de artă[41]. În 1958 el publică „The Arts and the Mass Media" și declară „Pop" (de data aceasta scris cu majusculă) ca fiind definiția antropologică a culturii, unde toate formele de activitate umană sunt obiectul judecății estetice[42]. Alloway creează expresia *Pop Art* prin alăturarea a două cuvinte opuse – un mod de a spune că arta este înghițită de pop culture/ mass culture. După cum notează Tilman Osterwold, afirmația lui Alloway demonstrează că *theoretical work on modern popular culture preceded Pop Art itself*[43]. Articolul lui Alloway este publicat la finalul celui de-al șaselea deceniu, când *Pop Art* ca fenomen încă nu exista. În acest caz, *Pop Art* înseamnă *art goes pop*. Aici se încheie drumul teoretic al *Independent Group* și relația acestuia cu ceea ce numeau ei „pop" – pentru *Independent Group*, *Pop Art* este mai mult un tip de analiză socială decât un stil artistic[44].

Royal College of Art 1960-1965. Artiștii interpretează lumea pop într-o cheie mai puțin amuzantă

Se poate observa o fascinație conștientă a membrilor *Independent Group* față de cultura americană, de cele mai multe ori declarată explicit în texte publicate după perioada de manifestare a grupului. Însă nu există artist care să fi abordat cultura

37. Thomas Crow, *The Long March of Pop*, Yale University Press, 2014, pp. 19-35.

38. A. și P. Smithson, „But today we collect ads", p. 49.

39. John Finlay, *Pop! The World of Pop Art*, Goodman Books, Londra, 2016, pp. 56-57.

40. Richard Hamilton, Scrisoare către Alison și Peter Smithson, reprodusă în Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley, pp. 5-6.

41. D. Grigorescu, *Pop Art*, pp. 61-62.

42. Lawrence Alloway, „The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, nr. 28, 1958, pp. 84-85.

43. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 80.

44. Stephen Bann, ,,Pop Art and Genre", *New Literary History*, vol. 24, 1993, pp. 115-119.

pop cu o deplină și naivă admirație – de fapt, ceea ce abordează artiștii este mai degrabă propria fascinație decât produsul în sine. Arta Pop devine fundamental auto-reflexivă în momentul în care artiștii își pun problema modului în care noua cultură transformă omul de rând, a relației dintre *high art* și *low art*, când se întreabă care sunt noile idealuri și pericole și cum pot fi ele abordate prin artă și mai ales cum va arăta noua artă, ce limbaj artistic este cel mai relevant pentru epocă. Aceste chestiuni interesează pe toți reprezentanții artei Pop britanice, însă *Independent Group* este marcat de o predominantă admirație față de noua realitate prezentată de America[45]. Odată cu trecerea timpului (și, în consecință, cu aprofundarea fenomenului culturii pop), atitudinea artiștilor devine mai neiertătoare față de cultura promovată de Statele Unite. Privirea acestora se îndreaptă către consecințele – de cele mai multe ori negative – ale inegalității sociale, ale promovării anumitor idealuri, ale noii culturi instalate în Marea Britanie: individul tinde către o formulă universală, sclipitoare, însă lipsită de personalitate; violența și pornografia devin mai vizibile, chiar mai populare[46] (fenomen care culminează în momente precum *The Clockwork Orange*, care preia imagistica folosită de Allen Jones în faimoasa sa serie *Hatstand, Table and Chair*).

Expoziția din 1960 de la New Vision Gallery din Londra este un prim moment asociat generației *Royal College of Art* prin Peter Blake și Tony Gifford. Ideea principală a expoziției este „arta ca eșantion al mediului înconjurător", vizând efectul transformărilor tehnice asupra existenței umane. O identificare a fragmentelor mass media cu întreg mediul înconjurător este o primă încercare de explicare a fenomenului pop[47]. În anul următor are loc expoziția *Young Contemporaries* la Whitechapel Gallery din Londra: Peter Philips, Derek Boshier, Allen Jones, David Hockney și R.B. Kitaj expun împreună pentru prima oară, constituind marea inaugurare a *British Pop Art* – lucrările lor sunt expuse și studiate sub semnul artei Pop[48]. Peter Blake este exponentul unui tip de artă profund personală, cu valențe antropologice (reflectând poziția individului în societatea maselor)[49]. Este aproape paradoxală apropierea și apoi integrarea sa în lumea pop prin prietenia cu Paul McCartney și Ian Dury, prin colaborările cu *The Beatles* sau prin imaginea de celebritate pe care i-o conferă filme precum *Pop Goes the Easel*, în măsura în care Blake se străduiește să se întoarcă (sau mai mult, să se refugieze) în copilărie, în mediul rural sau al poveștilor fantastice. Blake înregistrează cultura pop/ consumeristă prin ochii copilului fascinat de lumini, din dorința unui adult de a-și reinventa o copilărie nefericită, și din dorința unui artist de a înțelege impactul acestei noi lumi „pop" asupra ființei umane[50]. Inovația pe care o aduce Blake în domeniul picturii – mai exact, în Pop – este exact abordarea tradițională-

45. E. Lucie-Smith, *Movements in Art*, p. 108.

46. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 75.

47. J. Finlay, *Pop!*, p. 67.

48. B. R. Collins, *Pop Art*, pp. 276-282.

49. T. Osterwold, *Pop Art*, p. 75.

50. Natalie Rudd, *Peter Blake*, Tate, Londra, 2003, p. 7.

nostalgică a lumii moderne. Personajul americanizat – fie el un admirator al culturii, un *wrestler* sau un artist de bâlci – este întotdeauna plasat într-un peisaj idilic. Până și circul are un aer vetust și inocent în reprezentările lui Blake, fapt care are rădăcini în biografia acestuia. Blake pictează istorie cu subiect contemporan, din perspectiva celui care a copilărit în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

După Pop: Young British Artists și frații Chapman. Tragicul superficialului și pericolele consumerismului

Generația *Royal College of Art* încheie momentul Pop Art în pictură. Migrarea motivelor Pop către alte zone (ilustrație, copertă de album) se datorează și unei schimbări drastice în arta vizuală apreciată de lumea academică a artei: minimalismul, arta conceptuală și *performance* constituie noul vocabular artistic, într-un context în care arta trebuie să rămână auto-reflexivă, dar să mediteze asupra unor teme din prezent, nu din trecut. Curentele care reacționează la sterilitatea artei conceptuale sunt *Bad Painting* sau Neo-Expresionismul, în vreme ce Pop rămâne un mijloc de a analiza cultura americană și/ sau consumeristă[51]. În anii 1960 *The Beatles* fac filme Pop, *The Who* se auto-proclamă *The Pop Art Group*, iar Pauline Boty inspiră două personaje hollywoodiene. Dialogul Pop Art - Pop este fluent și natural, în măsura în care artiștii din toate domeniile comunică și colaborează. După 1970, Pop înseamnă Punk, show, violență. *Sonic Youth* încheie cercul pop-Pop-pop, anunțând o revenire la artele frumoase. Kim Gordon (centrul formației *Sonic Youth*, dar și artist vizual) îi susține pe Raymond Pettibon și Mike Glier (educați în arte vizuale la UCLA, respectiv la Hunter College New York) pentru a crea imaginea formației ei[52]. În 1977 se formează în New York ceea ce s-a numit *Colab Group* (o abreviere pentru *Collaborative Projects, Inc*): Jenny Holzer și Mike Glier încurajează diverse experimente alternative în artă, în localuri obscure unde cântă formații de muzică alternativă, creând un micro-univers permisiv și curios în legătură cu mediile artistice. *Colab Group* este o încercare de dizolvare a graniței dintre *fine art* și *ordinary life*.

Mike Glier este probabil cea mai bună legătură între cultura pop și Neo-Pop. În 1979, Glier montează expoziția care va constitui lucrarea sa de masterat. Intitulată în mod ironic *The Show*, expoziția cuprindea printuri fotografice cu figuri de porțelan – figuri vag cunoscute, pictate atroce, care decorează numeroase case americane aparținând clasei de mijloc. Glier adună motive regăsite pe tot parcursul Pop Art, prin care omul de rând încă își definește casa și, de ce nu, personalitatea. Figurinele lui Glier sunt tabloul alegoric al americanului care continuă să fie fascinat de aceste mici produse purtătoare de „mândrie americană”. Glier declară: *As an artist whose intention is to communicate, I*

51. J. Finlay, *Pop!*, pp. 85-87.

52. T. Crow, *The Long March of Pop*, pp. 367-369.

am jealous of the figurine's success[53]. Figurina este un produs pop derivat din *folk*, iar arta lui Glier ironizează acest tip de pop, ceea ce îl clasează la începuturile Neo-Pop, alături de artiști precum Gilbert & George. Anii 1980 cuprind o serie întreagă de artiști care se folosesc de vechile mijloace Pop pentru a atinge noi scopuri. Julian Opie pretinde un refuz al trecutului artistic prin aparenta detașare Pop în lucrări precum *A Pile of Old Masters* (1984) și *Eat Dirt, Art History* (1983). John Finlay remarcă: *as though the weight of the past had become so unbearable that the artist could declare his freedom only by sweeping away all the work made before him*[54]. Bill Woodrow prezintă elemente ale Americii Pop (instrumente muzicale, frigidere, mașini) strâns legate de trecutul lor: obiectele par rezultatele unei excavări proaspete, fiind conectate fizic la structura din care, aparent, acestea provin (*Twin-Tub with Guitar*, 1981)[55].

Tot America este contextul în care apare primul artist asociat direct cu Neo-Pop: Jeff Koons. În 1986, Koons prezintă două serii de *found-objects*: *Luxury and Degradation* și *Statuary* (ale căror obiecte componente sunt în continuitatea figurinelor lui Glier, adăugând un strat de *kitsch*). Doi ani mai târziu, viziunea lui Koons culminează în expoziția *Banality*, care prezintă, în cuvintele lui Alison Pearlman, *dramatically overscaled versions of porcelain figurines, the kind of kitsch objects that express their consumers' aspiration to the fanciness and preciousness associated with the old-world-crafted porcelain pastoral-scene or biblical-tableau sanctuary*[56]. Acestor simboluri li se adaugă elementele „demonice" moderne, precum Pantera Roz sau Michael Jackson. Spectaculosul gol al artei lui Koons se mulează perfect pe contextul artistic în care, cu cât o lucrare este mai mare și mai controversată, cu atât mai multe șanse are să intre într-un muzeu. Koons declară: *I've made what Beatles would have made if they had made sculpture*[57].

În 1991, Hirst produce o lucrare intitulată *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*: un container înăuntrul căruia zace un rechin alb în formol – întreaga imagine este o referință la promenadele Victoriene de secol XIX, unde „monștrii marini" ținuți în acvarii de-a lungul pietonalului erau profund neînțeleși de înalta clasă care trecea, țipând (de teamă sau de extaz), pe lângă ei. Rechinul devine astfel lupul complementar al oii din 1994, din *Away from the Flock*, iar Hirst devine megafonul culturii britanice în epoca demistificării Americii[58]. Dar Hirst transformă obiectele (sau cadavrele) din containere în simboluri interșanjabile, integrabile în serialitatea specifică artei Pop[59], ceea ce vine în contradicție cu atacurile critice la

53. Mike Glier, ,,The Dime Store Figurine", *Artforum*, martie 1980, pp. 40-44.

54. J. Finlay, *Pop!*, p. 74.

55. T. Crow, *The Long March of Pop*, p. 375.

56. J. Finlay, *Pop!*, p. 74.

57. Giancarlo Politi, „Interview with Jeff Koons", *Flash Art*, nr. 132, 1987, pp. 71-72.

58. T. Crow, *The Long March of Pop*, p. 380.

59. T. Crow, *The Long March of Pop*, p. 376.

adresa artistului: în 2003, Stuckism International Gallery expune un rechin în vitrina galeriei, intitulat *A Dead Shark Isn't Art*. Acesta este o referință nu numai la *The Physical Impossibility of Death* – cu doi ani înaintea lucrării lui Hirst, rechinul de la Stuckism fusese expus în vitrina unui magazin din Florida[60].

Prima jumătate a anilor 1990 marchează serii întregi de lucrări produse de numeroșii artiști asociați generației *Young British Artists*, lucrări care își au originile într-un comentariu social și politic foarte vocal. Întreaga generație *Young British Artists* demonstrează o abordare *do it yourself*, de artist/ antreprenor/ curator, tocmai din cauza situației economice din Anglia anilor 1990, care periclitează întreg sistemul artistic: posturile profesorale aproape că nu mai există, iar multe galerii dau faliment. Zona agresivă și încrezătoare a lumii Punk, specifică anilor 1980 și care captivează membrii *Young British Artists* în tinerețea lor, se regăsește în comportamentul antreprenorial-comercial al acestei generații[61].

A doua mare expoziție *Young British Artists* are loc în 1995-1996, *Brilliant!*, montată la Walker Art Center în Minneapolis, aduce împreună cel de-al doilea val *Young British Artists*: Jake și Dinos Chapman, Chris Ofili, Rachel Whiteread, care expun alături de artiștii care participaseră și la *Freeze* (Hirst, Hume, Emin, Lucas, Collishaw etc.). Poate cel mai relevant produs al expoziției este chiar afișul acesteia, care prezintă titlul expoziției (cu tipul de literă și entuziasmul epocii Pop) peste fundalul unei Londre devastate după bombardamentul de la Bishopsgate (1993, provocat de IRA). Expoziția marchează, astfel, omogenizarea grupului și turnura decisivă a acestuia către tragic și șocant[62]. Chris Ofili prezintă o „Fecioară Maria" compusă din excremente de elefant și elemente din reviste pornografice (*The Holy Virgin Mary*, 1996). Ca și Hirst, Rachel Whiteread conjugă două concepte dificile: moartea și memoria. Whiteread conservă amintirea unei case victoriene în efemera *House* (1993), la fel cum Hirst conservă viața animalelor din containere.

O temă nouă în repertoriul artistic ilustrează o teamă recentă în societatea britanică (și, mai mult, în cea americană) a anilor 1990: pedofilia. Abordarea acesteia este tranșantă, iar „estetica șocului" folosită de *Young British Artists* este justificată. Frații Jake și Dinos Chapman (absolvenți ai Royal College of Arts, 1990) se lansează cu o amplă serie de sculpturi cu fetițe subjugate industriei de *modelling* – copiii devin simple obiecte sexuale (până în punctul în care nasurile lor sunt înlocuite cu penisuri), contopite și întotdeauna în grămezi (pentru că toate sunt la fel – *Zygotic acceleration, biogenetic de-sublimated libidinal model (enlarged x 100)*, 1995). Astfel, frații Chapman amintesc transformarea corpului în cultura pop într-un produs care nu mai este protejat de niciun Dumnezeu[63].

60. stuckism.com - întregul demers al galeriei este înregistrat.

61. T. Crow, *The Long March of Pop*, p. 381.

62. E. Lucie-Smith, *Movements in Art*, p. 262.

63. Christopher Turner, „'I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face'. Jake and Dinos Chapman", *Tate Etc.*, toamna 2006, p. 2.

Cu aceeași atitudine neiertătoare și afișând multiple referințe la Goya, Peter Bruegel cel Bătrân și Hieronymus Bosch, frații Chapman abordează în mai multe serii tema Holocaustului. Profund impresionați și inspirați de seria *Dezastrelor Războiului* a lui Goya, frații Chapman transpun întâi un desen de Goya în sculptura *Great Deeds Against the Dead* (1994), ca apoi să transforme întregul masacru al războiului într-o serie de instalații elaborate: *Hell* (1999-2000). Aproximativ cinci mii de figuri miniaturale sunt dispuse în patru scenarii apocaliptice – patru terarii așezate în forma unei svastici. Așa cum Damien Hirst ironizează muzeele de istorie naturală de secol XIX, frații Chapman ironizează muzeele militare ale secolului XX (expoziția *Fucking Dinosaurs* montată la White Cube în 2011 exprimă în cel mai direct sens această ironie, inundând întreaga galerie de o armată de *zombie nazis*). Jake și Dinos Chapman rescriu istoria prin *Hell*: naziștii sunt asaltați, torturați și crucificați – alături de Ronald McDonald (multiplicat de numeroase ori, la fel ca produsele lui). *The Chapman Family Collection* (2002) prezintă o serie de sculpturi etnografice false inscripționate cu logo-uri McDonald's, condamnând „imperialismul" corporației. În cele din urmă, moartea este mai atractivă decât erotismul pentru frații Chapman, în lumea în care erotism înseamnă carne și pedofilie: seria *Sex* (2003) reia imagistica propusă de Goya, într-un scenariu în care cadavrele sunt în putrefacție, iar numai capul înfipt într-o creangă – căruia i-au fost adăugate urechi de Spock și nas de clovn – mai are un ochi cu care privește temător spre corbul care așteaptă să îl devoreze. Șocul, pentru frații Chapman, este o soluție salvatoare pentru o societate adormită[64]. Ei produc ceea ce se poate numi *bad art for bad people*[65] – abia atunci când societatea se va însănătoși, artiștii vor fi îndreptățiți să producă artă frumoasă. Însă arta produsă de ei nu poate comunica mesajul moralizator către oricine, pentru că de mai multe este ori înțeles greșit ca fiind prea dur (nu doar o dată, o expoziție Chapman a provocat unii vizitatori să iasă afară pentru a voma), sau ca fiind o „mediatizare" a Holocaustului, sau pur și simplu doar dorința de a șoca. Răspunsul lui Jake Chapman este la fel de contrariant: *We've never pretended that our art is anything other than extremely elitist. It's not for Sunday afternoon gallery goers... We're not interested in the idea that museums or galleries are redemptible spaces for bourgeois people to come and pay their dues to culture. Just because looking at a work involves your eyes, there's this dumb notion that anyone with eyes can have a justified opinion about it*[66].

Poziția artistului Pop față de cultura pe care o reprezintă. Granița dintre artă și cultură pop

Așa cum arta Pop nu creează un grup coagulat de artiști care să lucreze sub semnul unui manifest comun, nu există o singură poziție a artiștilor Pop față de

64. C. Turner, „'I'd like to have stepped on Goya's toes", p. 4.

65. Termen folosit în comunicatul de presă *Tate Liverpool* pentru retrospectiva Chapman 2006-2007, http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/jake-and-dinos-chapman (30.04.2018).

66. Jake Chapman în interviu cu Paul Vallely, „The Brothers Grim: Jake and Dinos Chapman", *The Independent*, 15 septembrie 2000, https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/the-brothers-grim-jake-and-dinos-chapman-701078.html (30. 04. 2018).

cultura pe care o analizează. Declarațiile lor sunt adesea contradictorii, demonstrând că Pop este, mai mult decât un curent artistic, un mijloc de a răspunde la întrebări personale, legate de societatea și cultura în schimbare. Arta Pop afișează, de multe ori, o aparentă detașare față problemele impuse de mass media și societatea consumeristă. Mario Amaya consideră că experiența directă și emoția sunt culese dintr-un sentiment gata manufacturat, vândut în mod direct de produsul reprezentat, care rămâne valabil pentru totdeauna exact din acest motiv[67]. În continuitatea ideii că arsenalul artei Pop este lumea pop (ca *environment*, dar și ca fragment sau produs), se poate spune că artiștii observă o societate care a atins un grad de standardizare și comodificare fără precedent. Individul asimilat de grup, definit prin ceea ce consumă, este o temă recurentă, care sugerează o anumită lipsă de implicare a artiștilor tocmai pentru a face credibil subiectul. Andy Warhol justifică această alegere afirmând că acceptă tot ce a fost declarat lipsit de valoare, pentru că nu iubește și nu urăște, doar ia ceea ce i se oferă[68]. Un artist Pop observă această lume, ia un fragment din ea și îl analizează în raport cu contextul din jurul său – desigur, reprezentarea pare adesea o copie fotografică, o simplă constatare, însă artistul a ales acel fragment dintr-un motiv personal, ceea ce stă drept contra-argument față de presupusa detașare. Așadar, artiștii constată că arta lor trebuie să fie pop pentru că ei înșiși sunt elemente pop – indivizi cuprinși într-o societate a maselor. O astfel de conjuncție între o puternică reflecție filosofică, artistică și socială, pe de o parte, și mijloacele culturii de masă, pe de altă parte, face imposibilă delimitarea între *high art* și *low art*[69]. Arthur Danto propune o distincție între mai multe tipuri de „pop" în artă, în funcție de poziția „pop" față de *high art*: *pop in high art* desemnează elemente din lumea reclamei sau a consumerismului introduse în pictură serioasă; *pop as high art* se referă la abordarea *low art* cu seriozitatea cu care ar fi tratată *high art*; iar *Pop art (as such)* înseamnă transformarea emblemelor culturii de masă în artă, asemeni producerii unui logo[70].

Arta Pop a preluat motivele culturii pop, iar rezultatul a schimbat, mai departe, această cultură. Pop vizează atât mediul academic și muzeal, cât și mass media și cultura populară, ceea ce înseamnă că Pop este o mișcare de amploare, care continuă și după ce grupurile de artiști, clasificați drept pop, ai anilor 1960, au încetat să producă astfel de artă. În momentul în care artiștii abordează cultura pop prin confruntare directă și analiză critică, Pop devine granița dintre două tipuri de artă anterior separate[71].

---

67. *Apud* D. Grigorescu, *Pop Art*, p. 15.

68. Catalogul expoziției Andy Warhol; Pontus Hultén; Kasper König (eds.), *Andy Warhol: Published on the Occasion of The Andy Warhol Exhibition At Moderna Museet in Stockholm February To March 1968*, Malmö Sydsvenska Dagbladet, Stockholm, 1968, p. 7.

69. T. Crow, *The Long March of Pop*, p. 360.

70. A. Danto, *After the End of Art*, p. 143.

71. Thomas Crow, „The Absconded Subject of Pop", *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 55/56, 2009, pp. 5-20.

Ilustrația de carte pentru copii

Maria Popescu

Statutul ilustratorului

Dintre toate artele, grafica este cea mai ușor reproductibilă și mai accesibilă publicului larg. Proprietatea de a putea fi integrată cu ușurință în publicații, fie ele ziare, afișe, broșuri sau cărți ilustrate și de a i se putea imprima un mesaj ideologic au făcut-o atrăgătoare pentru aparatul propagandistic al regimurilor politice de pretutindeni. În România, o dată cu venirea la putere a comuniștilor, grafica a început să capete o importanță din ce în ce mai mare în viața artistică. A fost încurajată și în cadrul învățământului artistic, lucru care subliniază încă o dată importanța dată de către regim acestui domeniu: dacă înainte de război grafica beneficia de un singur profesor la Școala de arte frumoase din București, în decurs de câțiva ani se ajunge la un întreg program pedagogic[1]. De asemenea, pentru artiștii care își terminau studiile a fost înființat pe lângă Uniunea Artiștilor Plastici un atelier de grafică în care învățământul artistic mergea mână în mână cu cel ideologic.

Până în acest moment, statutul graficienilor și implicit al ilustratorilor fusese unul relativ marginal, grafica fiind un domeniu minor practicat cel mai adesea de artiști care aveau alte formații (sculptori, pictori). O dată cu încurajarea graficii la începutul anilor ’50 se schimbă și statutul graficienilor, care capătă din ce în ce mai mult prestigiu – devine interesant și chiar profitabil să fi grafician. Acesta este poate un motiv pentru care din ce în ce mai mulți artiști au început să practice ilustrația de carte și designul (de afiș sau alte materiale propagandistice). Și expozițiile vor începe din acest moment să conțină o secțiune separată de grafică, care va primi, la fel ca pictura, sculptura și celelalte arte majore, comentarii în publicațiile de specialitate.

În anii ’60-’70 începe să dispară treptat cerința de a produce ilustrații aservite realismului socialist. Done Stan are o exprimare foarte potrivită referitor la acest subiect, atunci când povestește despre cei câțiva redactori din editură care erau

1. O discuție mai amplă legată de acest fenomen al creșterii importanței date graficii de către regimul comunist se regăsește în Irina Cărăbaș, „Jules Perahim ilustrator. Grafică și angajament politic în anii 1950”, *Caietele avangardei*, nr. 3, 2014, pp. 59-70.

aserviți regimului și care nu erau de acord cu ilustrația modernă: „și puneau niște probleme atât de aiurea, voiau realismul acela socialist, dar deja nu se mai putea. Știam și noi ce e în lume și era și mai deschisă și viziunea către Occident”[2].

Cerințe și teorii în ilustrația pentru copii

În ceea ce privește literatura pentru copii, mai ales în anii ’60-’70, în România nu pare să fi existat prea multe reguli de redactare sau foarte multă cenzură[3]. Ceea ce se recomanda însă era abordarea unui stil realist, deoarece exista convingerea că aspectele reale ale vieții nu trebuie ascunse copiilor pe motiv că i-ar întrista. Din contră, se considera că din momentul în care se naște, copilul trăiește în mijlocul poporului și al clasei din care face parte și de aceea nu poate rămâne indiferent la tot ceea ce-l înconjoară. El este legat prin naștere de o anumită clasă – dacă părinții trăiesc în mizerie, copiii o îndură și ei, dacă părinții sunt asupriți, asuprirea este simțită și de copii, dacă părinții luptă împotriva nedreptăților și copiii învață să lupte încă de când sunt mici. Primul ideal al copiilor este să fie asemenea părinților lor. De aceea, a prezenta în cărțile pentru copii numai imagini „senine” ar însemna a ascunde copilului adevărul vieții și de a-l dezarma în fața problemelor ei[4]. În cazul ilustrațiilor pentru copii, aceste cerințe nu puteau fi satisfăcute în totalitate, fiindcă nu toată literatura pentru copii era sau se pretindea realistă – în mare parte era alcătuită din basme și povestiri fantastice, care nu puteau fi ilustrate într-un stil realist.

În interviurile pe care le-am luat în anul 2016, i-am întrebat pe Done Stan și pe Anamaria Smighleschi dacă existau teorii legate de ilustrația pentru copii la care artiștii se raportau atunci când realizau o carte. Răspunsul lor a fost că nu existau, însă ambii mi-au explicat cum trebuie adaptată grafica la text astfel încât să facă parte din aceeași sferă istorică, cum se gândesc ilustrațiile pentru a fi înțelese și plăcute de copii. Acest lucru m-a dus cu gândul la posibilitatea ca în edituri să fi existat un fel de ucenicie, o transmitere verbală a acestor concepte de la ilustratorii experimentați la cei tineri, aflați la început de drum. Tradiția ilustrației nu este foarte veche în România, cum este în Regatul Unit sau Franța de exemplu, și atunci este lesne de înțeles de ce în anii ’60-’70 nu existau structuri în învățământul artistic care să se ocupe de educarea graficienilor strict în acest sens. Cu toate acestea, în epocă se publică o serie de articole care dezbat unele cerințe în practica proiectării artistice a unei cărți pentru copii. Se vorbește în primul rând de necesitatea adecvării la gradul de percepere și înțelegere al copiilor în raport cu vârsta lor. Basmul, legenda, nuvela, romanul, chiar

2. Interviu cu Done Stan, publicat în Maria Popescu, „Ilustrația de carte pentru copii”, Ada Hajdu Mihnea Mihail ed., *Caiete de istoria artei*, Ed. UNArte, București, 2016, p. 137.

3. Aici mă refer la beletristică, nu la materialele propagandistice pentru copii, care prin definiție erau încărcate ideologic.

4. Ilie Stanciu, *Literatura pentru copii și îndrumarea lecturii copiilor*, Editura de stat pentru imprimare și publicații, București, 1957, pp. 10-11.

și literatura științifică impun ilustratorului – indiferent de forma textului: proză, poezie sau dramaturgie – cunoașterea limitelor accesibilității pe categorii de vârstă. Evoluția procesului de cunoaștere la copii, în diferitele sale stadii, este ceea ar trebui să intereseze cel mai mult pe ilustrator, în vederea folosirii unui limbaj imagistic bogat, sugestiv, care să contribuie la lărgirea orizontului cunoașterii. Conform unei analize a producției editoriale de la noi, s-au stabilit grupele de cititori ca fiind: copii mici (3-4 ani), preșcolari (5-7 ani), școlari începători (7-9 ani) și școlari avansați (9-14 ani)[5]. Această clasificare este determinantă pentru formatul final al cărții: numărul de pagini, complexitatea problemelor, gradul de accesibilitate.

Majoritatea cărților pentru copii, fiind cărți de literatură beletristică, folosesc ilustrații „artistico-interpretative". Ele se numesc astfel deoarece operează cu elemente emoționale și influențează psihicul cititorului în sensul determinării atitudinii sale față de eroii pozitivi și negativi care trec prin momente de conflict. „Condițiile care trebuie respectate de către ilustratori sunt acelea de a nu schimba atributele, sensul, atitudinea sentimentelor, de a nu denatura epoca și fizionomia ei reprezentată prin cultura materială, obiceiurile și tradițiile poporului despre care amintește sau tratează opera literară. Stilul ilustrațiilor să nu fie în discordanță sau să contrazică stilul operei literare pe care o însoțesc, ci să formeze o unitate"[6].

Cu toate că ilustrația pentru copii pare a fi un domeniu în care fantezia primează, libertatea de a interpreta în creația plastică nu este una totală. În ilustrația de carte beletristică, tehnica și maniera de execuție a originalelor, numărul de culori și paginația sunt condiționate de factorii tehnologici și economici ai ediției. În schimb, alegerea celor mai semnificative momente, proporția, raporturile cromatice, compoziția, dinamica, folosirea unor elemente despre care în text nu se amintește, dar care ajută la întregirea imaginii plastice sunt elemente aflate la discreția ilustratorului și pot fi valorificate pe măsura talentului său și a seriozității cu care se documentează. Raportul dintre cantitatea de text și imagine trebuie să fie invers proporțional cu vârsta cititorilor – dat fiind că imaginea plastică este mai accesibilă decât cea exprimată prin cuvinte, în cărțile pentru copii mici ea va ocupa un loc mai important. În ceea ce privește paleta cromatică, ea ar trebui subordonată desenului – deși rolul culorii e foarte important în cărțile pentru copii, desenul este factorul de bază din care rezultă mișcarea și forma. De aceea, pe măsură ce se adresează unor copii mai mari ilustrațiile pot renunța treptat la culoare, astfel încât din policrome devin bicrome, apoi rămâne desenul care prin mijloace proprii poate doar să sugereze culoarea[7].

---

5. Petre Hagiu, „Unele cerințe în practica proiectării artistico-grafice a cărții pentru copii", *Poligrafia*, nr. 3-4, 1964, p. 51.

6. P. Hagiu, „Unele cerințe în practica proiectării", p. 52; acest pasaj redă întocmai concluziile celor doi graficieni cărora le-am luat interviu. Într-un studiu atent asupra producției de ilustrație pentru copii de la noi se poate observa această adaptare a manierei graficii la tipul de text.

7. P. Hagiu, „Unele cerințe în practica proiectării", p. 53.

O altă discuție inițiată în editura Tineretului este cea despre găsirea unui „stil propriu" în prezentarea artistică a cărților[8]. În cadrul editurii au avut loc, pare-se, dezbateri organizate pe bază de referate, în care se confruntau specialiștii în domeniul cărții. În urma unor astfel de dezbateri se ajunge la concluzia că „stilul propriu" nu este altceva decât rezultanta unei corelări a tuturor elementelor fiecărui titlu în parte: tipul, caracterul și destinația ediției, conținutul și stilul lucrării, categoria de vârstă căreia i se adresează ediția, tirajul, tehnica și mijloacele de realizare poligrafică și prețul de cost. Nivelul artistic al cărții poate fi obținut numai în cadrul acestor elemente, în funcție de care redactorul artistic – proiectantul – se orientează în alegerea celui mai potrivit ilustrator. „Dacă rolul redactorului artistic este extrem de important pentru urmărirea și asigurarea acestei unități, rolul ilustratorului – în calitate de creator – este hotărâtor. Graficianul trebuie să studieze cu atenție toate fațetele raporturilor psihice ale personajelor, să găsească tipurile pentru reprezentarea cărora, din punct de vedere plastic, are nevoie de un bogat material documentar. De asemenea, el trebuie să-și aleagă mijloacele de exprimare cele mai adecvate conținutului în al cărui spirit urmează să se adreseze cititorului"[9]. Conform editurii, prima condiție a succesului este claritatea expresiei și accesibilitatea tratării, cazuri în care ilustratorul trebuie să țină cont și de părerile redactorului artistic. A doua condiție este simultaneitatea textului și a ilustrațiilor, în sensul în care imaginea trebuie să corespundă cu textul din pagina în care se află pentru a nu crea discontinuitate și confuzie. Titlurile, inițialele, textul de bază și cele auxiliare, adică toate elementele tipografice, trebuie subordonate stilului materialului grafic și al operei literare. Oricare ar fi dispunerea în pagină a acestor elemente, dispuse gradat, ritmic, dinamic sau static, ele trebuie raportate la formatul în care se înscriu. Spre exemplu, ierarhia corpurilor de literă, la titluri, text de bază, raportul acestora cu spațiile albe, contrastul cu suportul, raportul dimensional între elementele grafice ale literei și ale ilustrației, toate fac apel la simțul proporției. Ultima condiție a succesului unei publicații ilustrate pentru copii constă în corelația dintre valoarea artistică și elemente practice care țin de tiraj, materiale, execuție poligrafică și preț de cost. În funcție de acestea se stabilesc detaliile necesare: numărul colilor de ilustrator, numărul de culori, onorariul ilustratorului[10].

Ceea ce reiese din acest set de reguli autoimpuse de editură este faptul că exista în mod clar o preocupare extinsă pentru sistematizarea și creșterea nivelului artistic și tehnic al cărții ilustrate. Împreună cu UAP, editurile trimiteau artiștii la bienalele internaționale de grafică.

---

8. Petre Hagiu, „După ce criterii trebuie să ne orientăm în proiectarea și ilustrarea cărții pentru copii", *Poligrafia*, nr. 3, 1976, p. 35.

9. P. Hagiu, „După ce criterii trebuie să ne orientăm", p. 36.

10. P. Hagiu, „După ce criterii trebuie să ne orientăm", p. 37; aceste reguli tipografice nu sunt specifice timpului, ele ar trebui respectate în producerea oricărei cărți ilustrate; nu cunosc proporția în care acestea erau respectate în edituri și combinate poligrafice însă cu siguranță era raportată la importanța cărții – cele mai frumoase și relevante dintre ele respectă clar condițiile menționate mai sus.

Editurile pentru copii și tineret și procesul de producție a cărții

Esențiale pretutindeni pentru producția și răspândirea de carte ilustrată și nu numai sunt editurile, prin intermediul cărora are loc procesul de transformare al unui text într-un obiect cultural reproductibil și circulabil. În România, anul 1949 marchează momentul înființării Direcției generale a editurilor, întreprinderilor poligrafice și difuzării cărții, organ politic menit să îndrume, să organizeze, să coordoneze și mai ales să controleze întreaga activitate de editare și difuzare a cărților și publicațiilor. În anii următori, procesul de specializare în diferite domenii ale științei și culturii s-a amplificat și diversificat, consecința fiind apariția de edituri specializate: Editura Agro-Silvică de Stat (1953), Editura de stat pentru literatură și artă –ESPLA (1953), Editura Muzicală (1957), Editura Medicală (1958), Editura Meridiane (1960), Editura Universală (1960), Editura Științifică (1960), Editura Minerva (1969), Editura Eminescu (1969), Editura Univers (1970) și Editura Cartea Românească (1970), care aparținea Uniunii Scriitorilor din România și care a fost condusă de Marin Preda până în 1980, la moartea sa[11].

Artiștii graficieni au fost în permanență legați de edituri, care le comandau ilustrații, iar unii dintre ei au fost chiar angajați permanenți ai acestora, în calitate de tehnoredactori sau directori artistici (cum e cazul, printre alții, al lui Done Stan sau al Ilenei Ceaușu). Editurile erau cele care alcătuiau un plan publicistic anual și stabileau ce fel de colecții urmau să apară, în ce tiraje și cu ce costuri. În ceea ce privește producția și publicarea de cărți pentru copii, cele mai importante edituri de la noi au fost editura Tineretului, editura Ion Creangă și editura Albatros, toate din București.

Editura Tineretului a fost înființată în 1948, sub egida Comitetului Central al UTM, avându-l ca prim director pe Mihai Maxim. Din 1954, editura Tineretului devine subordonată Ministerului Culturii, odată cu Editura de Stat pentru Cultură și Artă și cu editura ALRUS-Cartea Rusă. De-a lungul existenței sale, editura a fondat mai multe colecții și serii de carte, obiective menite să diversifice gama de literatură destinată copiilor și tineretului: „Traista cu povești” (1948), „Prima bibliotecă” (1950), „Povestiri istorice” (1952), „Biblioteca școlarului” (1952), „Povești nemuritoare” (1966), „Lyceum” (1967). Alte colecții notabile sunt „Clubul temerarilor”, „Albatros”, „Cele mai frumoase poezii”, „Cutezătorii”, „Să știm”, „Mâini îndemânatice”, „Știința învinge”. Editura Tineretului a publicat titluri foarte variate, de la autori clasici ai literaturii universale la scriitori români contemporani și basme populare și a colaborat cu cei mai importanți graficieni din acea vreme: Marcela Cordescu, Gheorghe Adoc, Clelia Ottone, Val Munteanu, Stela Crețu, Jules Perahim, Silvia Cambir, Done Stan, Ileana Ceaușu-Pandele, Angi Petrescu Tipărescu, Geta Brătescu. Anul 1969 aduce cu sine scindarea editurii Tineretului în editura Ion Creangă, specializată în literatura pentru copii și editura Albatros, care promova literatura pentru tineret. S-au păstrat mare parte din vechile colecții de carte, literatura publicată a devenit din ce în ce

11. Dan Cheșuț, *Designul grafic și literatura română pentru copii*, ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 45.

mai diversă, iar calitatea ilustrațiilor a crescut și ea[12]. Pentru cărțile publicate de editura Ion Creangă ilustrează acum și Ethel și Silviu Băiaș, Sabin Bălașa, Anamaria Smighelschi, Vasile Olac, Vasile Socoliuc, Ligia Macovei, toți artiști grafici care au lucrat atât ca ilustratori cât și ca graphic designeri.

În editură, procesul de producere al unei cărți începea de la consiliul editorial care stabilea programul editorial: colecțiile și titlurile care aveau să apară într-un an. Apoi titlurile erau preluate de redactori și redactori artistici care se ocupau de text, respectiv de grafică. Pe partea de grafică, direct implicați erau graficienii și tehnoredactorii.

Munca de proiectare artistică și poligrafică este complexă și pretențioasă, proiectul unei ediții presupunând colaborarea între factorii redacționali, artistici, tehnici și economici. Numai prin cunoașterea exactă a numărului paginilor de manuscris și a categoriei de cititori, a caracterului ediției, a tirajului în care trebuie să apară aceasta se pot stabili caracterul ilustrațiilor, numărul de culori și suprafața ocupată de ele, apoi, pe această bază, formatul cărții, oglinda paginii și litera de text, tipul și gramajul hârtiei și genul de imprimare și modul de finisare[13]. În tot acest proces de producție un rol deosebit îl deține sectorul redacțional. În mod normal, proiectarea se făcea în două etape[14]: în prima manuscrisul nu era încă cunoscut de redactor, acesta dispunând numai de datele prevăzute în contract, care erau folosite pentru stabilirea indicatorilor tehnico-economici și a planului de aprovizionare, iar în a doua avea loc definitivarea proiectului pe baza elementelor care compuneau fiecare ediție. În această etapă rolul principal îl aveau redactorul artistic și tehnoredactorul. Redactorul artistic era cel care răspundea de munca cu ilustratorii. Modul de repartizare a comenzilor de ilustrații nu este tocmai simplu: după ce a citit sau a studiat opera literară, cunoscând particularitățile și calitățile individuale ale ilustratorilor[15], el alegea pe cel care i se părea cel mai potrivit să execute desenele pentru cartea respectivă. După încheierea contractului cu ilustratorul, el trebuia să transmită acestuia elementele tehnice și apoi să vină cu sugestii în etapele de documentare, elaborare și definitivare a materialului grafic. Atunci când era nevoie, tot el făcea legătura ilustratorului cu autorul și redactorul cărții ori cu tehnoredactorul și în ultimă instanță era chemat în

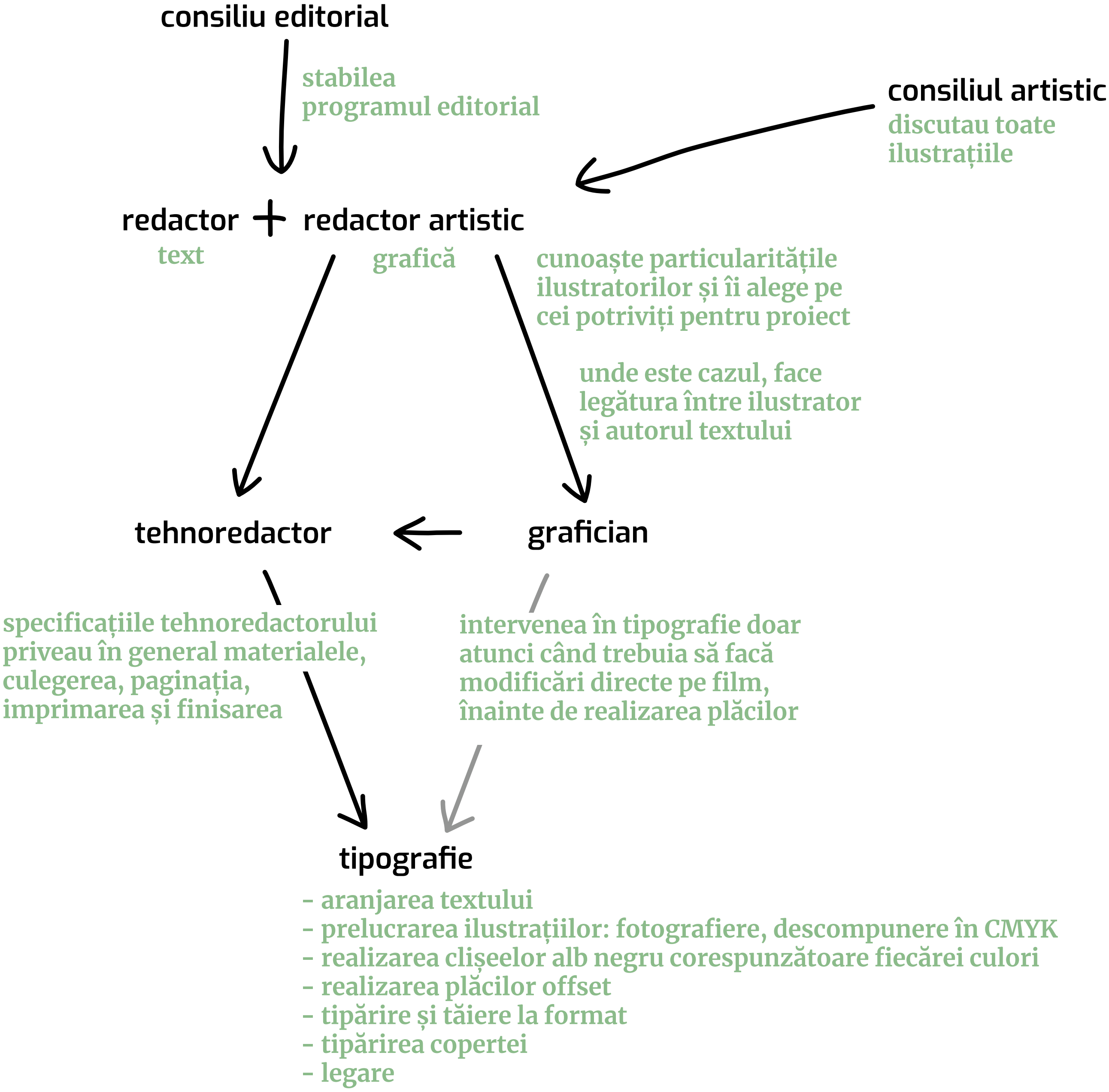
12. D. Cheșuț, *Designul grafic*, pp. 48-50.

13. Genul de imprimare este specific tipăriturilor de până în anii '90, atunci când în funcție de tipul de grafică, poli sau monocromie, se tipărea la mașina *offset*, de tipar înalt sau tivdruc.

14. Descrierea funcțiilor angajaților în editură responsabili cu publicarea de titluri și a altor aspecte care țin de producția de carte în general este descrisă în diverse numere ale revistei *Poligrafia*, apărută la București între 1963 și 1974; pentru procesul de comandă și realizare al unei cărți ilustrate am ales articolul lui P. Hagiu, „Unele cerințe în practica proiectării", p. 54.

15. În editură „se știa" ce ilustrator e potrivit pentru un anumit tip de text. Acest lucru se întâmpla datorită faptului că în consiliul artistic erau aleși de obicei graficieni iar redactorul artistic era de cele mai multe ori artist plastic. Done Stan povestește cu mare plăcere despre aceste întâlniri în care se prezentau toate ilustrațiile aflate în lucru la momentul respectiv – erau foarte productive datorită cantității mari de ilustrație de calitate prezentate și a discuțiilor constructive ce se purtau pe marginea lor. Maria Popescu, „Ilustrația de carte", pp. 135-141.

fața consiliului artistic să facă aprecieri privitoare la calitatea artistică a ilustrațiilor. O strânsă colaborare trebuia să fie și între redactorul artistic și tehnoredactor pentru stabilirea machetei cărții la edițiile mai complexe. În cartea pentru copii, textul și ilustrația sunt elemente care se ajută reciproc, stau pe aceeași pagină sau pe pagini față în față, astfel încât textul și ilustrația sunt văzute concomitent, fără a întoarce fila.



Schemă a procesului editorial

Tehnoredactorul își aducea contribuția la întocmirea proiectului tehnic (poligrafic) al ediției. Cunoscând corelațiile dintre format și text, genul de ediție, caracterul și corpul literei care se potriveau cel mai bine, tipul hârtiei și numărul de culori, condițiile tehnice puse originalelor de genul de imprimare pentru asigurarea nivelului

calitativ cerut la tipar, dotarea tehnică a întreprinderii poligrafice, el dădea indicațiile necesare pe originalele de manuscris și de material grafic și făcea specificațiile tehnologice necesare în caietul de sarcini. Pe baza acestora se trecea apoi la execuția poligrafică a cărții proiectate. Specificațiile tehnoredactorului priveau în general materialele, culegerea, paginația, imprimarea și finisarea. Un proces important era și verificarea respectării indicațiilor date în procesul de lucru la punctele intermediare dintre procesele arătate. Între tehnoredactor și tipografie trebuia să fie o strânsă legătură, iar la verificarea paginației, a calității tiparului în reproducerea materialului grafic și pentru bunul de tipar acesta colabora cu redactorul artistic. Nu se organizau concursuri între artiști pentru cărțile de ilustrat, decizia aparținea întru totul redactorului artistic. Graficianul ales primea textul viitoarei publicații și după ce îl parcurgea, accepta sau nu comanda. Din punct de vedere financiar, ilustrația de carte era un mod foarte bun de a câștiga, se plătea pe ilustrație și existau diferite categorii de plată în funcție de tipul de desen – pagină completă ilustrată color, pagină ilustrată la o culoare, viniete, toate având un preț minim sub care nu se putea coborî. Uneori, în cazul manualelor, vinietele puteau fi de-a dreptul profitabile – spre exemplu un manual de învățat limba franceză fără profesor putea să conțină și 800 de astfel de desene[16]. Pe ilustrații nu se făceau corecturi, ci erau discutate în consiliul artistic format în general din 1-2 membri ai Uniunii Artiștilor Plastici, redactorul și uneori directorul adjunct al editurii. Existau așa numitele „căzături”, adică ilustrații care fie nu erau acceptate de către consiliu, fie erau în plus față de macheta cărții și nu aveau loc[17].

Ilustrația de carte este într-o foarte strânsă legătură cu cartea ca realitate obiectuală. Nu se poate discuta despre acest tip de grafică ignorând elemente tehnice care trebuie atinse de echipa care produce cartea. Ilustratorul ar trebui să cunoască procesul de producție și să i se adapteze pentru a nu realiza desene independente de macheta cărții. De aceea, în orice discuție despre ilustrația de carte trebuie incluse și aceste aspecte mai tehnice, care nu țin neapărat de o valență artistică a graficii, ci mai degrabă de un simț al proporției și al „potrivirii”, adică de design precum și de un proces tehnologic dat.

Procesul tehnic de producție se împărțea în două etape: aranjarea textului și prelucrarea ilustrațiilor. Graficianul avea sarcina să livreze „cartoanele” originale, adică ilustrațiile finale realizate pe un suport rigid care apoi erau prelucrate în tipografie. Se realizau fotografii după originale, apoi imaginea era descompusă în cele patru canale de culoare (CMYK, albastru, magenta, galben și negru), se realizau clișeele alb-negru corespunzătoare fiecărei imagine color și plăcile *offset*. Urma tipărirea finală a întregului tiraj, tăierea colilor tipografice, tipărirea copertei și legarea cărții. Interesant de observat este faptul că, deși ilustratorii se plângeau de calitatea slabă a hârtiei, a coperții (care arareori era groasă) și a legătoriei[18], totuși calitatea

16. Interviu cu Anamaria Smighelschi realizat în data de 31 iulie 2016.

17. Maria Popescu, „Ilustrația de carte”, pp. 135-141.

18. Interviu cu Anamaria Smighelschi și Maria Popescu, „Ilustrația de carte”, pp. 135-141.

în sine a tiparului nu era întotdeauna una slabă. Dimpotrivă. Am văzut în atelierul Anamariei Smighelschi cartoanele originale de la *Luna Betiluna* și *Dora Minodora*[19] și un exemplar din prima ediție apărută la editura Ion Creangă în 1973, iar ilustrațiile din cartea tipărită sunt aproape identice cu cele din original, ceea ce este o mare reușită atunci când vorbim despre fidelitatea reproducerii unor desene. Dintre combinatele poligrafice, cel mai apreciat era Combinatul Arta Grafică, acolo unde se făceau toate cărțile speciale, de lux[20].

Revista de specialitate în domeniu, *Poligrafia*, cu apariție trimestrială între 1963 și 1974, conține numeroase articole legate nu numai de tehnica poligrafică ca atare, ci și cronici de expoziții, eseuri despre istoria manuscriselor românești, teorii despre designul de carte[21] și revistă. Relatările despre concursurile de carte au o abordare obiectivă asupra aspectelor tehnice care țin de producție și astfel sunt o sursă foarte utilă de informație în acest sens. De exemplu, concursul *Cele mai frumoase cărți ale anului 1962* este lăudat deoarece cărțile selectate prezintă caracteristici care permit compararea lor cu realizările țărilor cu veche tradiție în arta cărții. Raportată la nivelul acestora, producția editorială vădește însă o inegalitate: alături de lucrări cu o prezentare artistico-grafică și execuție poligrafică remarcabile, continuă să apară lucrări care frizează prostul gust și uneori rebuturi. Revista discută și neajunsurile ce pot apărea și cauzele lor într-un articol din 1964[22]. Acestea pornesc în primul rând de la lipsa de colaborare a tehnoredacțiilor cu graficienii. Nu de puține ori sunt prezentate ilustrații care nu țin seama de legile tiparului. „Este adevărat că poligrafia poate reproduce orice, dar graficianul trebuie să cunoască și să folosească creator posibilitățile tiparului. În concepția tehnoredacțională nimic nu poate fi mai urât decât îmbinarea arbitrară, lipsită de gust a elementelor cărții. Pot fi întâlnite lucrări în care tehnoredactorul proiectant alătură o paginație clasică unor ilustrații moderne sau care poartă pur și simplu ilustrații străine de atmosfera cărții”[23].

Alt neajuns resimțit în proiectarea unei cărții era faptul că aceasta era adesea concepută mecanic, fără a se ține seama de unitatea elementelor care o alcătuiesc. Iar această fază este determinantă în procesul atât de complex al editării și tipăririi unei cărți. Stabilirea formatului și caracterul literei corespunzătoare conținutului operei, dimensionarea și plasarea ilustrațiilor, armonizarea lor cu culegerea, tehnica de reproducere, proiectarea corespunzătoare a copertei, copertei interioare, forzațului,

---

19. Cartoanele erau pentru primul volum din seria cu Luna Betiluna și Dora Minodora, anume pentru *Luna Betiluna și Dora Minodora și grădina*, ed. Ion Creangă, București, 1973.

20. Interviu cu Anamaria Smighelschi.

21. Este vorba despre aspecte tehnice ale calculelor care se făceau pentru a stabili oglinda paginii – acel spațiu folosit în care se încadrează textul unei cărți, fie el text de bază sau auxiliar; totodată, articolele mai conțineau informații despre formate de carte folosite uzual, tipuri de hârtie și metode de finisare a cărții.

22. I. Marinescu, „Cele mai frumoase cărți ale anului 1962”, *Poligrafia*, nr. 1, 1963, p. 28.

23. I. Marinescu, „Cele mai frumoase cărți”, p. 28.

cotorului, constituie probleme la rezolvarea cărora colectivele din edituri nu au dovedit întotdeauna siguranța profesională și înțelegere creatoare a normelor de tehnoredactare. În ceea ce privește execuția poligrafică, lipsurile frecvent întâlnite erau neglijențele la legătorie și imprimarea defectuoasă. Nesuprapunerea tonurilor la ilustrații, slaba calitate a retușului, inegalitatea tonală a paginilor, fotografii reproduse grizat sau înecate sunt defecte vizibile în foarte multe lucrări. Greșelile de paginație, defectele oglinzii aparținând tehnoredacțiilor erau agravate în întreprinderile poligrafice de culegerea neglijentă, de lipsa de atenție la alinierea și centrarea rubricilor, rărirea întâmplătoare a rândurilor și brăzdarea paginilor cu supărător de multe coridoare. Pentru reproducerile în culori, mai dificil de rezolvat tehnic era (și este și acum) respectarea atmosferei cromatice a originalului, iar la tiparul alb-negru, tonul grizat duce la pierderea detaliilor peisajului și a clarității personajelor. Operațiile de legătorie ar fi trebuit și ele să se bucure de mai multă atenție. Coperțile ondulate, cotoarele rigid încleiate (cauză a spargerii blocului și desprinderii în fascicole a cărții), greșeli de fălțuire, tifonul tăiat neregulat, bigul executat grosolan sunt defecte care adesea anulează strădaniile celorlalte compartimente din cadrul producției[24].

Cu toate acestea, cărțile românești ilustrate în acea perioadă s-au bucurat de recunoaștere internațională, câștigând premii importante la concursuri de profil – Bologna, Brno, Bratislava, Belgrad, Moscova, Leipzig. Dintre graficieni, Val Munteanu și Done Stan au fost cei mai activi pe plan competițional extern. Ilustrațiile lui Val Munteanu pentru *Gargantua și Pantagruel* (ed. Tineretului, 1968) au primit Premiul pentru ilustrații de carte la Concursul Național *Cele mai frumoase cărți ale anului* acordat de Comitetul Culturii și al Educației Socialiste (București, 1969), Mențiunea de onoare pentru cea mai bună carte de mare tiraj la Concursul *L'Aigle d'or pour le meilleur livre* (Nice, 1969), Medalia de bronz la Concursul anual *Cele mai frumoase cărți ale lumii* (Leipzig, 1969), Premiul I la Expoziția Internațională a Cărții (Moscova, 1970), Medalia de aur la Concursul *Cele mai frumoase cărți de copii din lume* în cadrul Expoziției Internaționale de artă cărții I.B.A. (Internationale Buchkunst Ausstellung – Leipzig, 1971). O parte din desenele originale ale lucrării se află în Cabinetul de stampe al Muzeului Național de Artă al României (40 de ilustrații) și la Muzeul Ermitaj din Leningrad (5 ilustrații). Cu toate că aceste premii se datorează în special frumuseții ilustrațiilor concepute de Val Munteanu, nu trebuie neglijată nici execuția cărții în sine, mai ales paginarea și așezarea textului, deoarece produsul final este până la urmă o îmbinare cât mai unitară între aceste elemente.

Ilustratorii erau angrenați într-un proces complex cu mulți factori de politică editorială, umani și tehnologici. Din această perspectivă, ilustrația devine o meserie în adevăratul sens al cuvântului. Atunci când concepe o carte, un ilustrator profesionist trebuie să țină cont de mult mai multe aspecte decât ar părea la prima vedere unui cititor obișnuit. Frumusețea ilustrațiilor este elementul cel mai vizibil într-o carte ilustrată, însă ea poate fi pusă cu adevărat în valoare numai printr-o alcătuire corectă

24. I. Marinescu, „Cele mai frumoase cărți", p. 28.

și armonioasă a cărții – ceea ce face și diferența între o serie de ilustrații independente și cartea-obiect. Acest rafinament al cărții este ceva discret, resimțit cu siguranță de toți consumatorii de astfel de publicații, fie că își dau seama sau nu de munca ce se ascunde în spatele lor.

Categorii de literatură și formarea unor tipologii ale ilustrației de carte pentru copii în România anilor '60-'70

La începutul documentării pentru acest studiu mi-am propus să definesc o serie de *stiluri* în care se poate încadra ilustrația pentru copii realizată în România în anii ’60-’70. Această intenție s-a datorat prezenței pronunțate a unei maniere arhaizante, cu influențe medievale românești, folosită în ilustrațiile basmelor și poveștilor populare. Datorită ei am considerat necesar să încerc să sistematizez și celelalte stiluri de grafică, să le caut elemente și influențe comune pentru a le putea transforma în *categorii*. Distincția se făcea în primul rând între grafica cu influențe românești si cea cu alte influențe – vestice sau rusești. Am reușit să identific în tendințele artistice din acea perioadă o încercare de reîntoarcere la tradiția vizuală vestică și la avangardă, tendință vizibilă și în ilustrația pentru copii. De asemenea, am perceput și o diferență între stilul graficii artiștilor nespecializați în ilustrația de carte (pictori, scenografi) și cel al ilustratorilor „de meserie”. Cu toate acestea, odată ce am progresat cu cercetarea și mai ales după interviurile luate lui Done Stan și Anamariei Smighelschi, împărțirea pe categorii stilistice nu mi s-a mai părut la fel de relevantă. Din relatările artiștilor, ceea ce conta cel mai mult în alegerea manierei graficii erau spațiul geografic și intervalul istoric în care se încadrau textele. Astfel, nu am renunțat la ideea de a alcătui categorii, însă am ales un alt criteriu pentru ele și anume genul textului: literatură populară românească, literatură românească pentru copii (scriitori clasici și contemporani), literatură universală pentru copii.

Literatură populară românească

La începutul anilor ’60 are loc o relaxare progresivă a regimului, care aduce după sine și o diminuare a restricțiilor ideologice aplicate domeniului vizual, adică o renunțare mai mult sau mai puțin tacită la „metoda” realismului socialist. Deși trecuți printr-o educație artistică dominată de principiile conservatoare ale realismului socialist, tinerii artiști care încep să expună acum simt nevoia să încerce noi forme artistice, diferite de limbajul rigid învățat în școală. Ei propun o redescoperire și redefinire a valorilor plastice autohtone, într-un context cultural mai larg, cu referiri atât la trecutul național, cât și la ambianța internațională. De exemplu, în 1957, cu ocazia Expoziției comemorative 1907, consacrată marii revolte țărănești, un grup de tineri pictori (Virgil Almășanu, Paul Gherasim, Constantin Crăciun, Ion Bitzan) propun o abordare diferită a genului picturii istorice. Tema expoziției era figurată într-un

realism cu trăsături neobizantine, de tendință „primitivizantă”, cum găsim în presa vremii[25], ce afișa un neașteptat și proaspăt „arhaism stilistic”[26].

Acest stil cu trăsături neobizantine are rezonanțe în întreg domeniul vizual, inclusiv în zona graficii de carte. Apar colecții de basme și povești românești, editate în mare parte de Editura Ion Creangă sau Editura Tineretului, ale căror ilustrații reflectă această tendință arhaizantă, cu specific național. Interesul pentru moștenirea artistică autohtonă se manifestă chiar și în publicații de nișă, adresate specialiștilor din domeniul poligrafiei. În mai multe numere ale revistei *Poligrafia* editată de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă există articole despre manuscrisele vechi românești și istoria lor. Totodată, cărți-obiect, precum ediția *Miorița* îngrijită de Zoe Dumitrescu-Bușulenga și apărută în 1972 la editura Albatros („Anul internațional al cărții”) are parte de o critică foarte laudativă. Publicația, cu aspect de carte veche, realizată pe hârtie de ambalaj necalandrată și carton celulozic, cu un caracter de literă anume conceput pentru ea de către Emil Chendrea și motive fotografice de inspirație populară[27] este într-adevăr un obiect de design de inspirație folclorică, foarte frumos și elocvent pentru aceste preocupări legate de specificul național.

Interesantă în acest sens este și preocuparea pentru realizarea unui tip românesc de literă, preocupare care are ca punct de pornire litera din manuscrisele medievale. Ceea ce astăzi se numește printre tipografi „arhaic românesc” a fost standardizat (sau conceput) de graficianul Gusztav Cseh în cartea sa *Scrisul*[28]. Studiile sale asupra literei românești din manuscrise și transformarea lor într-un alfabet utilizabil în publicații vine în continuarea demersurilor mai vechi precum cele ale arhitecților Ion Mincu și mai apoi Al. Zagoritz și Constantin Crețoiu. Cei din urmă prezintă în 1916, la un concurs organizat de Direcția imprimeriei și de Cercul bibliofil, o serie de schițe pentru un alfabet românesc. Toate aceste demersuri sugerează importanța pe care o capătă specificul național în vizualul vremii și faptul că avem de-a face cu o tendință în acest sens.

În plus, o dată cu anii ’60, partidul încearcă printr-o propagandă abilă să câștige de partea sa intelectualii, mizând pe valorile națiunii și ale independenței naționale. Se schimbă și optica ideologică, iar filosofii și artiștii sunt încurajați să redescopere valorile naționale și istoria culturală națională și să se măsoare atât cu estul sovietic cât și cu vestul capitalist. De altfel, reorientarea către un „comunism național” – centrat pe conceptul de națiune, pe reafirmarea identității, pe moștenirea națională și venind să echilibreze „internaționalismul proletar” anterior – este mai mult sau mai puțin comună întregului bloc al Europei de Est în această etapă[29].

---

25. Theodor Enescu, *Virgil Almășanu*, ed. Meridiane, București, 1973.

26. Magda Cârneci, *Artele plastice în România 1945-1989. Cu addenda 1990-2010*, Ed. Polirom, București, 2013, p. 51.

27. *Miorița*, ediție îngrijită de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ed. Albatros, București, 1972.

28. Gusztav Cseh, *Scrisul*,ed. Dacia, București, 1973.

29. Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura românească sub Ceaușescu*, ed. Humanitas,

În ceea ce privește domeniul ilustrației, este drept că acest tip de grafică se potrivește foarte bine cu genul literar al basmului sau al baladei populare: creează o atmosferă atemporală în care toate elementele magice ale basmului par credibile, dar care este ancorată totuși în trecutul național prin prezența elementelor folclorice. Imaginea este astfel în rezonanță cu textul, în care apar de multe ori cuvinte și expresii arhaice și populare. Dintre edituri, cea care se ocupă cel mai mult de publicarea de povești și basme românești este editura Tineretului până în 1969, secondată de editura Ion Creangă, ambele specializate în publicații pentru copii. Există o serie de astfel de volume ilustrate, care fără a fi parte a unei colecții desemnate ca atare, au caracteristici asemănătoare în ceea ce privește formatul, numărul de pagini, stilul ilustrațiilor și paginarea. Deși la realizarea volumelor participă mai mulți ilustratori, întreaga grafică este realizată în acest spirit arhaizant, cu influențe medievale bizantinizante și populare. De observat însă proporțiile diferite ale influențelor: dacă pentru *Povestea porcului*[30], Simona Runcan a ales să facă recurs la un limbaj pronunțat medieval, desprins parcă pe alocuri din frescele de mânăstire (Fig. 1), nu același lucru se întâmplă în cazul volumului *Capra cu trei iezi*[31], unde Ileana Ceaușu-Pandele accentuează latura folclorică a imaginii (Fig. 2). Așadar, atunci când vorbim despre această *orientare stilistică* se simte nevoia de a nuanța și a face distincția între ilustrația



Fig. 1. Simona Runcan, ilustrații la Ion Creangă, Povestea porcului, ed. Ion Creangă, București, 1969



Fig. 2. Ileana Ceaușu-Pandele, ilustrații la Ion Creangă, Capra cu trei iezi, ed. Tineretului, București, 1969

București, 1994.

30. Ion Creangă, *Povestea porcului*, ed. Ion Creangă, București, 1969.

31. Ion Creangă, *Capra cu trei iezi*, ed. Tineretului, București, 1969.

arhaizantă cu modele medievale și cea cu elemente folclorice. În general, personajelor umane li se atribuie trăsături fizionomice bizantine – împărații și împărătesele, prinții și prințesele, sfintele care apar ca ajutoare au figuri alungite, ușor hieratice. Motivele folclorice apar împreună cu portretele de oameni simpli (spre exemplu moșul și baba care înfiază porcul) și în povestirile legate de viața satului. Animalele-personaje sunt și ele umanizate, atât prin expresiile fizice pe care le primesc dar și prin înveșmântarea lor în haine populare.



Fig. 3. Ileana Ceaușu-Pandele, ilustrații la Greuceanu, ed. Ion Creangă, București, 1972

În ceea ce-i privește pe ilustratori, abordarea stilului neobizantin sau de influență folclorică pentru literatura populară românească pentru copii (și nu numai) era un lucru comun și de la sine înțeles[32]. Dintre artiștii care au ilustrat acest gen de texte i-aș enumera pe Val Munteanu, Ileana Ceaușu-Pandele, Done Stan, Simona Runcan, Livia Rusz, Eugen Taru, Roni Noel, Silviu Băiaș. Grafica Ilenei Ceaușu-Pandele se inspiră din vizualul medieval românesc prin scenografie și fizionomia și vestimentația personajelor însă într-o manieră mai romanțată. Imaginile ei sunt fluide, îmbină narativul cu decorativul iar compozițiile sunt dinamice. Printre cărțile sale de basme românești se numără *Capra cu trei iezi* (ed. Tineretului, 1969), *Greuceanu de aur* (ed. Ion Creangă, 1972), *Cele douăsprezece fete de împărat și palatul fermecat* (ed. Ion Creangă, 1972). Dintre ele, *Capra cu trei iezi* are un grafism aparte prin atenția acordată texturilor și expresivității personajelor. Ilustrațiile umplu pagini întregi, într-o poveste care reușește să redea o bucată vibrantă de viață sătească, cu un decor elaborat și plin de elemente din universul țărănesc – vase, ulcele, covoare, copăi, scaune. O diferență de atitudine se resimte însă în poveștile cu eroi populari, iar *Greuceanu* este una dintre acestea: scenografia este aproape cosmică și fiecare element natural contribuie la acțiune, grafica devine învolburată pentru a reda luptele eroului (Fig. 3) și în general dispare acel sentiment

32. Maria Popescu, „Ilustrația de carte”, pp. 135-141.

de familiaritate pe care îl ai atunci când citești despre pățaniile celor trei iezi, făcându-și apariția supranaturalul. *Cele douăsprezece fete de împărat și palatul fermecat* are o ilustrație aproape dulceagă, cu o linie unduitoare, ușor difuză și multe elemente decorative (chenare de flori, frunze). Asemănătoare este și grafica Simonei Runcan pentru *Povestea porcului*, însă la ea elementul medieval românesc este mult mai puternic, atât prin decor cât și prin personaje.

Un grafism aparte îl au ilustrațiile Liviei Rusz în *Povești, povestiri, amintiri* de Ion Creangă (ed. Ion Creangă, 1972). Fiind o publicație de mari dimensiuni, mare parte din grafică este alb negru, în peniță și tuș și doar câteva dintre pagini sunt exclusiv cu ilustrații color. Linia sa este una sigură, dinamică și decorativă în același timp, în funcție de cerințele textului. Expresivitatea personajelor, prezentă deopotrivă la oameni și animale, este redată prin mișcările mâinilor, ale faldurilor hainelor și ale capetelor. Privirea este un element important în grafica sa, fapt care se datorează și înclinației către bandă desenată a artistei (Fig. 4, 5). Din aceeași lume a benzii desenate și a caricaturii face parte și Eugen Taru, care a ilustrat cu mult umor *Povestea vorbei* de Anton Pann (1958) și *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă (ed. Tineretului, 1959). Grafica sa are o prospețime aparte prin îmbinarea între linie și pată de culoare și a dinamismului personajelor, efect care se datorează formației sale de caricaturist. Desenele sale sunt adevărate portrete ale tipologiilor de săteni, iar elementele populare se regăsesc mai degrabă prin aceste caracterizări care includ și vestimentația, decât prin elemente de scenografie, care de altfel este destul de minimală (Fig. 6, 7).



Fig. 4. Livia Rusz, ilustrații la Ion Creangă, Povești, povestiri, amintiri, ed. Ion Creangă, București, 1972



Fig. 5. Livia Rusz, ilustrații la Ion Creangă, Povești, povestiri, amintiri, ed. Ion Creangă, București, 1972



Fig. 6. Eugen Taru, ilustrații la Anton Pann, Povestea vorbei, ed. ESPLA, București, 1958



Fig. 7. Eugen Taru, ilustrații la Ion Creangă, Amintiri din copilărie, ed. Tineretului, București, 1959

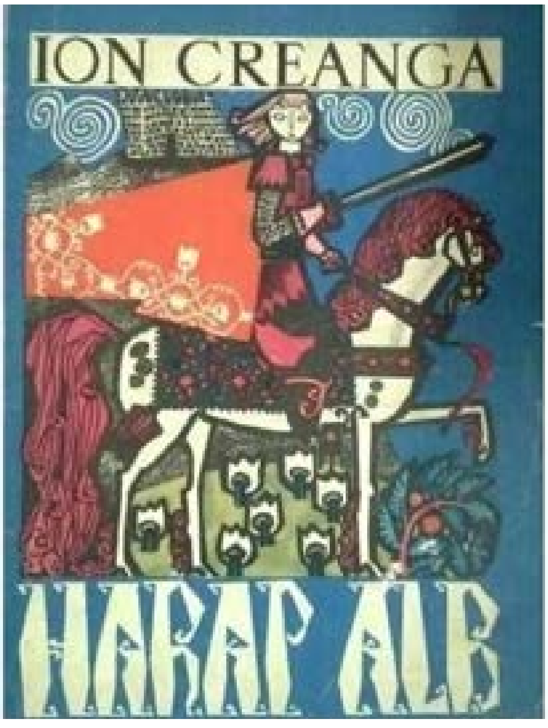


Fig. 8. Roni Nöel, ilustrații la Ion Creangă, Harap Alb, ed. Tineretului, București, 1965



Fig. 9. Roni Nöel, ilustrații la Ioan Slavici, Doi feți cu stea în frunte, ed. Ion Creangă, București, 1976

Roni Nöel ilustrează și el povești populare românești, iar în unele dintre ele, cum este *Harap Alb* (ed. Tineretului, 1965) se observă influența graficii poloneze, în special a lui Jan Lenica – contururi negre pronunțate, pete de culori intense, texturate și decorativism (Fig. 8). La fel ca mulți dintre colegii săi, graficianul nu se limitează la o singură tehnică, ci explorează o imagistică cât mai diversă – lucru care se poate observa spre exemplu în comparația între cartea mai sus menționată și ilustrațiile pentru *Doi feți cu stea în frunte* (ed. Ion Creangă, 1976). Cea din urmă (Fig. 9), realizată în tuș și acuarelă are o sensibilitate aparte, datorită liniei și cromaticii fine, diferită de impactul vizual oferit de grafica lui Harap Alb, mai apropiată de duritatea xilogravurii.

Spre sfârșitul anilor '70 apar și primele cărți ilustrate de către Silviu Băiaș, *Urciorul nu merge de multe ori la apă* (Irimie Străuț, ed. Ion Creangă, 1975) și *Basme pentru toată săptămâna* (Victor Tulbure, ed. Ion Creangă, 1978). Ceea ce-l singularizează pe artist sunt căutările sale legate de cartea-obiect și relația complementară dintre text și imagine, căutări care devin vizibile pe măsură ce publică câte o carte nouă. Într-un interviu cu Theodor Redlow din revista Arta[33] artistul povestește despre ilustrația sa, despre tipologiile personajelor și stilul desenului. El consideră că fiind vorba de carte pentru copii, imaginea nu poate fi foarte diferită față de text: „ea se poate îndepărta doar în ceea ce privește căutarea unor modalități de natură expresivă, dar ea trebuie să rămână în sfera conținutului ilustrat. Altfel stau însă lucrurile când ilustrezi o carte de poezie: acolo artistul poate să vină cu propria sa operă și să o alăture operei poetului. Este cu totul altceva. Dacă ilustrezi însă o poveste, să zicem, *Harap Alb*, acolo trebuie să apară chiar Harap Alb și nu altceva". În interviu, Theodor Redlow observă apetitul pentru volum, pentru palpabil și ferm al artistului, vizibil în ilustrații precum cele pentru *Urciorul nu merge de multe ori la apă*[34] sau *Basme pentru toată săptămâna*[35]. În grafica pentru copii, Silviu Băiaș ține seama de tipologiile specifice epocii din care face parte textul, de costume și arhitectură. De asemenea, personajele sale se află într-o strânsă legătură cu mediul natural: „probabil că sunt niște tipare săpate în memorie de lumea colinară a satului transilvan. Personajele care apar în imaginile mele din cărți sunt foarte asemănătoare cu această natură. Simt nevoia să însoțesc omul cu pământul, să existe o legătură cât mai strânsă. Atât personajele cât și natura par plămădite din același aluat. Așa cum ați observat, este și o încercare de a exalta modelajul (mă rog, în limita pe care o impune tehnica în care lucrez) prin trăsătură, prin hașură, prin valorație, ceea ce sporește senzația de concret".

Val Munteanu este, după părerea Magdei Cârneci[36], unul dintre cei mai „arhitecți" ilustratori, grafica sa de carte fiind caracterizată de rigoarea și economia liniei exacte, angulare. Mare parte din limbajul său este în strânsă legătură cu spațiul medieval,

33. Theodor Redlow, „Silviu Băiaș", *Arta*, nr. 9, 1984, pp. 20-21.

34. Irimie Străuț, *Urciorul nu merge de multe ori la apă*, ed. Ion Creangă, București, 1975.

35. Victor Tulbure, *Basme pentru toată săptămâna*, ed. Ion Creangă, București, 1978.

36. Magda Cârneci, „Ilustrația de carte", *Arta*, nr. 9, 1989, p. 10.

fie că este vorba de cel românesc sau de cel german și cu estetica *Art Nouveau*-ului. A ilustrat foarte multe basme, povestiri și legende, românești, germane, egiptene, africane. Dintre cele autohtone, semnificative pentru perioada de care se ocupă acest studiu sunt *Prâslea cel voinic și merele de aur* (Editura pentru literatură, 1962), *Soarele și luna* (Editura pentru literatură, 1964), *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (ed. Minerva, 1972), *Harap Alb* (ed. Ion Creangă, 1974), *Povești populare românești și săsești* (ed. Ion Creangă, 1975). Colecția de basme *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* este negreșit cea mai *bizantină* ilustrație de carte de la noi: imaginile sunt compacte, hieratice, cu figuri elansate și arhitectură de tip bizantin; apar chiar și inscripții întocmai picturilor murale bisericești. Faldurile ample și rigide ale personajelor, coroanele și armurile, de o desăvârșită eleganță, secondate de paleta restrânsă de culori (albastru, roșu, alb și auriu) creează o atmosferă arhaică, aproape supranaturală (Fig. 10). O eleganță similară se regăsește și în colecția de balade populare, *Soarele și luna*, carte publicată într-o foarte frumoasă ediție de lux.



Fig. 10. Val Munteanu, ilustrații la Petre Ispirescu, Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, ed. Minerva, București, 1972

Literatură românească cultă pentru copii

Basmele și poveștile populare românești despre care am vorbit mai sus sunt doar o parte din ceea ce a însemnat ilustrație în perioada comunistă. Pe lângă aceste publicații de literatură tradițională au existat și multe ediții de literatură cultă pentru copii, contemporană sau clasică. Fiind vorba de o categorie care cuprinde o serie mare de cărți și ilustratori voi face o selecție din ceea ce mi s-a părut semnificativ pentru anii ’60-’70, atât din punct de vedere artistic, al graficii dar și al importanței textului.

Clelia Ottone, una dintre cele mai prolifice ilustratoare de la noi din acea perioadă, a fost în principal scenograf de teatru de păpuși, așadar obișnuită să compună personaje și decoruri spre încântarea micilor privitori. Ea a transpus în ilustrație compunerea scenografică a spațiului, fiecare pagină ilustrată activând ca o scenă deschisă unde compoziția devine actorul principal. Cărțile ilustrate de Clelia Ottone sunt jucăușe, pline de ficțiune, populate de personaje tonice, cu un tipar fizionomic specific păpușilor rusești, înveșmântate într-o cromatică jovială, exuberantă, ce îndeamnă la joacă. A ilustrat multă literatură contemporană românească pentru copii dintre care de amintit sunt *Tirbozel și Tirbozina pe insula misterelor* (Horia Panaitescu, ed. Tineretului, 1960), *Dând pământului ocol azi călătorim la pol* (Radu Țiculescu, ed. Tineretului, 1962), *Printre balene și pinguini* (Mihail Pop, ed. Tineretului, 1963), *Un an întreg* (Victor Eftimiu, ed. Tineretului, 1964), *Lumea poveștilor* (Ion Vlasiu, ed. Ion Creangă, 1972, realizată împreună cu soțul său, Florian Sorin Obreja).



Fig. 11. Anamaria Smighelschi, ilustrații la Luna Betiluna și Dora Minodora și grădina, ed. Ion Creangă, București, 1973

O ilustratoare originală este Anamaria Smighelschi, care a și scris multe dintre cărțile pe care le-a ilustrat. Ea este autoarea celebrei serii cu Luna Betiluna și Dora Minodora[37], două fetițe năzdrăvane și simpatice. Grafica sa este dinamică, cu accente de caricatură, mai ales atunci când umanizează plante sau animale; paleta cromatică este veselă, în culori puternice dar bine mânuite, nestridente (Fig. 11). A ilustrat aproape exclusiv texte românești – *Vestea cea mare* (Dumitru Almaș, ed. Tineretului, 1964), *Cocoși de vânt* (Radu Boureanu, ed. Tineretului, 1967), *Scufița roșie, poveste despre prietenie* (Nicolae Labiș, ed. Tineretului, 1967), *Cărăbușul de aramă* (Lucian Blaga, ed. Ion Creangă, 1970), *Versuri de vacanță* (Marcel Mureșanu, ed. Ion Creangă, 1973) și altele. Multe dintre cărțile concepute de ea au un element educativ, fie că este vorba de Luna Betiluna și Dora Minodora care explorează universul grădinii și descoperă lucruri din lumea vegetală, sau de cărțile de decupat și colorat, ingenios gândite pentru hazul celor mici – *Facem singuri jucării* (ed. Ion Creangă, 1977), *Croitorie de hârtie* (ed. Ion Creangă, 1978), *Carte greșită și încurcată* (ed. Ion Creangă, 1981).

Recunoscută în special pentru xilogravurile sale, Ethel Lucaci Băiaș a intrat și ea în lumea povestioarelor pentru copii cu un stil de ilustrație foarte pictural, cu tente plate și forme geometrice generoase – *Puișorul moțat* (Elena Farago, ed. Tineretului, 1969), *Urciorul nu merge de multe ori a apă* (Irimie Străut, ed. Ion Creangă, 1975). Din seria scrierilor românești pentru copii trebuie menționată și cea a lui Emil Gârleanu despre animale[38], concepută într-o mapă în format mic, cu 8 volume, de către Ileana Ceaușu-Pandele. Artista ilustrează într-un stil realist, ușor dulceag și folosindu-se de o cromatică pastelată poeziile autorului, care au ca personaje o serie de animale precum *Fricosul*, *Luptătorii*, *Calul*, *Hoinar*, *În curtea mea*. Ilustrații pentru poezie românească a făcut și Sabin Bălașa, pentru *Unde fugim de-acasă?* de Marin Sorescu (ed. Tineretului, 1966), ilustrații abstracte și vibrante ce trimit cu gândul la tehnica decupajului (Fig. 12).



Fig. 12. Sabin Bălașa, ilustrații la Marin Sorescu, Unde fugim de-acasă?, ed. Tineretului, București, 1966

Una dintre cele mai îndrăgite cărți pentru copii de la noi este cu siguranță *Cartea cu Apolodor*, scrisă atât de viu de către Gellu Naum. Au existat mai multe ediții ale acestei publicații, însă cele mai frumoase sunt cele ilustrate de autor însuși – *A doua*

37. Seria este: *Luna Betiluna și Dora Minodora și grădina* (ed. Ion Creangă, București, 1973), *Luna Betiluna și Dora Minodora în țara lui Pește-Mămăligă-Prăpădește* (ed. Ion Creangă, București, 1978), *Luna Betiluna și Dora Minodora* (ed. Ion Creangă, București, 1984), *Luna Betiluna și Dora Minodora într-un gâz-album cu păsărele* (ed. Paralela 45, Pitești, 2010).

38. Seria *Emil Gârleanu*, mapă cu 8 volume, ed. Ion Creangă, București, 1971.

carte cu Apolodor (ed. Tineretului, 1964) și de către Jules Perahim. Ilustrațiile lui Gellu Naum sunt minimaliste și trimit la scenografia unei benzi desenate, având un aer suprarealist pe alocuri, cu colaje neașteptate (Fig. 13). Și ilustrațiile din ’63 ale lui Perahim sunt în același spirit minimalist, cu grafisme în tuș și suprapuneri de tente plate geometrizate (Fig. 14). Desenele sale sunt interesant integrate în corpul textului, oferind dinamism imaginii, însă atitudinea generală a personajelor, inclusiv a lui Apolodor, este cumva încremenită, spre deosebire de alte ilustrații în tuș ale aceluiași Perahim, de exemplu pentru *Stihuri pestrițe* a lui Arghezi, unde avem de-a face aproape cu caricaturi în peniță.



Fig. 13. Gellu Naum, ilustrații la A doua carte cu Apolodor, ed. Tineretului, București, 1964



Fig. 14. Jules Perahim, ilustrații la Gellu Naum, Cartea. cu Apolodor, ed. Tineretului, București, 1963

Din lumea filmului animat pentru copii și a caricaturii vine Nell Cobar, creatorul a două personaje cu mare impact la public: Mitică (1963) și Mihaela (1968), cea din urmă devenind și „vedeta” unui serial TV pe durata unui deceniu. Ambele personaje au fost transpuse și editorial în mai multe serii de cărți pentru copii. Celelalte cărți ilustrate de Nell Cobar păstrează același spirit ludic, fie că este vorba de colajele realizate pentru *Întâmplări cu haz* de Nina Cassian (ed. Agrosilvică, 1969) sau de desenele pentru propria sa carte, *Martinel și prietenii lui* (ed. Ion Creangă, 1974).

Lista textelor românești pentru copii ilustrate este cu siguranță mult mai lungă. În perioada comunistă și mai ales în anii ’60-’70 s-a scris foarte multă astfel de literatură și au fost publicate la fel de multe volume. Planul editorial al multor edituri cuprindea destul de multe titluri, fie că era vorba de autori cunoscuți, tinere speranțe

sau scriitori de duzină. În editură nu se irosea nimic – Done Stan povestește chiar despre un caz în care poetul Tudor Arghezi a refuzat desenele concepute de către Albin Stănescu pentru *Zdreanță*. Era vorba despre cel puțin o jumătate de an de lucru la ilustrații și text care în mod normal ar fi fost irosită. Însă, pentru a minimaliza pierderile, editura a apelat la procesul invers și anume a angajat un tânăr scriitor să gândească un text pe ilustrațiile cu Zdreanță. Acest mic incident este relevant pentru tenacitatea cu care se publica.

Literatură universală pentru copii

Literatura pentru copii cultivă fantasticul, iar cei mici sunt fascinați de legende și basme deoarece redau o lume în care orice întâmplare, oricât de fabuloasă, poate avea loc. Este firesc așadar ca o parte semnificativă a ilustrațiilor pentru copii să fie de această factură. În România s-a publicat o varietate foarte mare de basme străine, de la literatură europeană (germană, franceză, italiană, engleză, poloneză) la literatură care provine din geografii mai îndepărtate, spre exemplu *Basme africane* sau *Povești egiptene*, ilustrate de Val Munteanu. El este într-adevăr un grafician care se pretează foarte bine la a ilustra acest tărâm magic al basmelor: copiii sunt adesea fascinați de grotesc dar și de o grafică mai puțin abstractă (în special la vârste mai mici, până în 12 ani)[39], or ceea ce face Val Munteanu sunt scene cu personaje veridice dar și cu accente de grotesc[40]. Fascinat de spațiul german, cu studii de specialitate acolo (la Dresda, conform lui Done Stan, însă nu am reușit să verific această informație), își formează o linie rigidă și angulară, dar mai rafinată și mai detaliată, iar personajele sunt imediat recognoscibile ca fiind ale lui. Scenografia sa este foarte atent studiată și documentată, iar acest lucru se datorează, se pare, în mare parte și soției sale, care practica această meserie[41]. Multe dintre ilustrațiile sale fac trimitere la estetica *Art Nouveau*, prin compoziția lor, cel mai adesea încadrată în chenare și prin maniera decorativ-organică în care sunt tratate detaliile de textură, vestimentație, coafuri și natură. Geometrismul hieratic atât de definitoriu pentru opera graficianului a devenit o pecete stilistică, ce face ca lucrările sale să fie recunoscute fără indiciul semnăturii. Cu toate că stilul care l-a consacrat i-a adus multe premii internaționale importante, Val Munteanu a abordat și maniere mai relaxate, mai picturale; printre acestea se numără ilustrațiile la *Motanul încălțat* (Charles Perrault, ed. Tineretului, 1961). Unele dintre cele mai frumoase ilustrații ale sale pentru texte străine sunt *Întâmplările și faptele de pomină ale năzdrăvanului Til Buhoglindă* (ed. Ion Creangă, 1970), *Minunatele isprăvi ale vestitului cavaler Don Quijote* (Miguel de Cervantes Saavedra, ed. Ion Creangă, 1974), *Pinocchio: povestea unei păpuși*

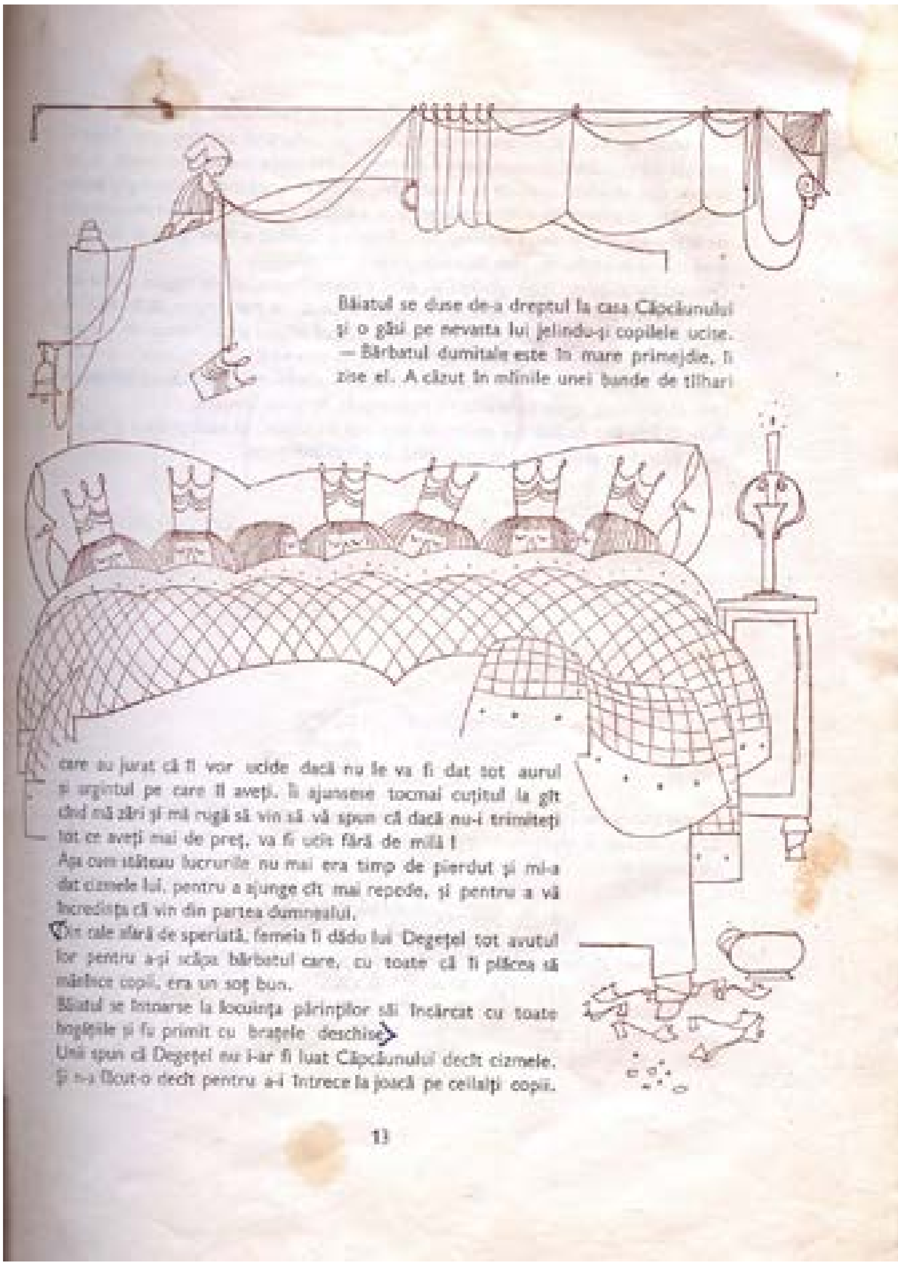
39. John Warren Stewig, *Children and Literature*, Houghton Mifflin Co., Boston, 1980.

40. Exemple de astfel de scene se regăsesc în *Til Buhoglindă*, unde sunt redate momente din viața satului german și apar personaje cu diferite vicii, bețivi, hoți sau leneși.

41. Maria Popescu, „Ilustrația de carte", pp. 135-141.

de lemn (Carlo Collodi, ed. Ion Creangă, 1975), *Extraordinarele aventuri ale lui Tartarin din Tarascon* (Alphonse Daudet, ed. Ion Creangă, 1978).

Opera ilustrată a lui Angi Petrescu-Tipărescu, mai ales în abordarea textelor cu eroi clasici, are influențe stilistice din tapiseria franceză, iar modulația și gestica personajelor transferă privitorului o emoție aparte, pulsatilă. Deși paleta sa cromatică este alcătuită de multe ori din culori tari, acest lucru nu deranjează ci din contră, este o surpriză plăcută. În incursiunile în alb și negru, morfismul decorativ este delicat ca un tipar dantelat în linii fine, calm așezat lângă text. Uneori grafismele se îmbină cu petele texturate de culoare, ca pe coperta pentru *Peripețiile Alisei în țara minunilor* (Lewis Caroll, ed. Ion Creangă, 1976), ceea ce conferă un ritm aerat spațiului ilustrațiilor. Graficiana a desenat mult pentru cărți cu basme din literatura universală, *1001 de nopți: basme arabe* (ed. Tineretului, 1961), *Povești* (Frații Grimm, ed. Tineretului, 1965), *Basme mongole* (ed. Ion Creangă, 1977), dar și pentru texte ale clasicilor pentru copii: *Prințul fericit* (Oscar Wilde, ed. Tineretului, 1960), *Scufița roșie* (Charles Perrault, ed. Tineretului, 1968), *Urciorul de aur* (E.T.A. Hoffman, ed. Ion Creangă, 1970), *Motanul încălțat* (Charles Perrault, ed. Ion Creangă, 1974). Poveștile lui Charles Perrault sunt ilustrate și de Geta Brătescu[42], care dă viață protagoniștilor printr-o linie simplă dar foarte expresivă. Deși personajele nu fac mișcări ample, gesturile lor sunt foarte bine punctate prin desen: o mișcare a degetelor care indică intenția sau dialogul, un zâmbet sau o privire cu mai multe sensuri (Fig. 15).



Băiatul se duse de-a dreptul la casa Căpcăunului şi o găsi pe nevasta lui jelindu-şi copilele ucise.
— Bărbatul dumitale este în mare primejdie, îi zise el. A căzut în mîinile unei bande de tîlhari

care au jurat că îl vor ucide dacă nu le va fi dat tot aurul şi argintul pe care îl aveţi. Îi ajunsese tocmai cuţitul la gît cînd mă zări şi mă rugă să vin să vă spun că dacă nu-i trimiteţi tot ce aveţi mai de preţ, va fi ucis fără de milă !
Aşa cum stăteau lucrurile nu mai era timp de pierdut şi mi-a dat cizmele lui, pentru a ajunge cît mai repede, şi pentru a vă încredinţa că vin din partea dumnealui.
Din cale afară de speriată, femeia îi dădu lui Degeţel tot avutul lor pentru a-şi scăpa bărbatul care, cu toate că îi plăcea să mănînce copii, era un soţ bun.
Băiatul se întoarse la locuinţa părinţilor săi încărcat cu toate bogăţiile şi fu primit cu braţele deschise.
Unii spun că Degeţel nu i-ar fi luat Căpcăunului decît cizmele. Şi n-a făcut-o decît pentru a-şi întrece la joacă pe ceilalţi copii.

13

Fig. 15. Geta Brătescu, ilustrații la Charles Perrault, *Motanul încălțat*, ed. Ion Creangă, București, 1974

42. Charles Perrault, *Povești cu vrăjitori și zâne*, ed. Tineretului, București, 1966.



Fig. 16. Eugen Taru, ilustrații la Gottfried August Bürger, Aventurile baronului Münchausen, ed. Tineretului, București, 1967

Au fost ilustrate la noi și texte ale autorilor ruși, deși multe se „importau" cu tot cu desene. Jules Perahim semnează grafica pentru cartea lui Maiakovski, *De vorbă cu copiii* (ed. Tineretului, 1968). Este o grafică experimentală, cu imagini alb negru și accente de culoare care dau senzația unor colaje suprematiste; apar pe alocuri și texturi interesante în tonuri de gri ce par a fi fotomontaje. Aspectul general al cărții este interesant, deși se poate observa o disonanță destul de mare între stilul coperții și cel al interiorului. În schimb, textul în versuri este destul de arbitrar aranjat, cu spații mari între rânduri care nu îl fac foarte plăcut de citit – acestea sunt însă aspecte tehnice care țin de tehnoredactor și mai puțin de ilustrațiile artistului în sine.

Am menționat mai sus, în cadrul discuției despre Val Munteanu, elementele *Art Nouveau* din lucrările sale. Aceste influențe nu sunt specifice operei sale ci se regăsesc la mai mulți ilustratori, în diferite forme. Cel mai des sunt tratate în această manieră elementele organice: peisajele sau fenomene naturale. Textura norilor, a coroanelor de pomi sau a vegetației de pe sol capătă adesea niște învolburări repetitive care le transformă în suprafețe decorative și le conferă o anumită planeitate. La fel se întâmplă și în cazul veșmintelor sau părului personajelor, care cad în valuri ordonate dar fluide în același timp[43].

43. Exemple de astfel de grafică: *Similda și lupta cu piticii Nani*, ed. Ion Creangă, București, 1972 (iustrații de Victor Apostoloiu); *Aleodor împărat*, ed. Ion Creangă, București, 1975 (iustrații de Done Stan); Frații Grimm, *König Dosselbart*, Kriterion Verlag, București, 1977 (iustrații de Angi Petrescu Tipărescu); *Rubezahl. Povești și legende germane*, ed. Ion Creangă, București, 1970 (ilustrații de Elena Boariu Cinschi).

Unul dintre textele care au fost reeditate în diferite formule și ilustrate de către mai mulți artiști este cel al lui Gottfried August Bürger despre pățaniile baronului Münchausen. Dintre ele, o preferată personală este varianta lui Eugen Taru, care m-a fascinat datorită efervescenței imaginilor. Compoziția este bine conturată în peniță, fie cu negru fie cu alte culori, însă ceea ce conferă aspectul aparte sunt intervențiile dinamice în acuarelă. Spre exemplu, imaginea în care generalul își ridică pălăria pentru a lăsa să iasă din cap aburii încinși (Fig. 16) devine foarte sugestivă prin norul și stropii de acuarelă albastră care însoțesc personajul. Soluțiile grafice pentru unele dintre scene sunt de-a dreptul ingenioase și devin o extensie și un comentariu al textului, neoprindu-se doar la a ilustra literal acțiunea.

Concluzii

„Așadar, ne întrebăm uneori singuri, sau suntem întrebați, de oricine – de un prieten, de o rudă, de o cunoștință efemeră, de admiratori întâmplători sau de detractorii de bună sau rea credință – care este locul activității noastre ca ilustratori de carte pentru copii în peisajul culturii contemporane. Întrebarea va fi provocată întotdeauna de poziția marginală pe care o avem și pe care interlocutorul nostru o va sesiza, cu ipocrită sau sinceră uimire. Nu-i putem aduce nicio vină, are dreptate. Ilustrația pentru copii are o poziție marginală, un statut estetic oarecum secundar; să nu ne înșelăm, aceasta este realitatea. Toleranța cu care este privită sau judecată activitatea noastră este de atâtea ori dubioasă. Desigur, o expoziție colectivă, un eveniment de proporțiile Bienalei de la Bratislava sau Bologna va fi înregistrat de presă, dar ce nu înregistrează presa de astăzi? Dar nu vom întâlni decât prea rar acea privire uimită și, de ce nu, emoționată, a criticului de meserie care să caute să identifice stilul sau stilurile ilustrației de carte pentru copii, să contureze personalitățile, să definească climatul, tipul de metaforă plastică pe care călătorul din viața Reală îl poate întâlni, credem noi, în acest univers artistic”[44].

Scurta analiză de mai sus asupra ilustrației de carte pentru copii realizată la noi în anii ’60-’70 își propune să redescopere o serie de ilustratori care astăzi nu mai sunt, poate, la fel de cunoscuți, nici măcar în cercurile de specialiști. Este, de asemenea, o primă încercare de catalogare a producției de grafică de carte din acea perioadă, fără a avea însă pretenția de a o acoperi în întregime. Rămân o sumedenie de titluri care merită scoase la lumină. Consider că prin acest studiu încep un demers de a teoretiza și sistematiza producția de grafică pentru copii din România și că efortul este unul binevenit între cercetători.

44. Done Stan, „Ilustrația de carte pentru copii sau reîntoarcerea artei la izvoarele inocenței”; textul a fost scris de către ilustrator pentru o conferință, nu am reușit să aflu data și locul acesteia.

Biografia artistului în contemporaneitate. Studiu de caz: Nicolae Comănescu

Ioana Marinescu

Acest studiu își propune să analizeze resursele documentare și teoretice pe care le are la dispoziție un istoric de artă atunci când construiește biografia unui artist contemporan. Scopul meu a fost acela de a surprinde legătura biografiei contemporane cu tradiția acestui gen, dar și cum anume se modifică în prezent. În acest caz am urmărit două perspective: cea a biografului (care realizează biografia și urmărește o structură tipică pentru acest tip de scriere) și cea a artistului (al cărui discurs autobiografic am încercat să-l reperez în operă și apoi să-l analizez). Pentru ambele, am luat în considerare doar interviuri, documente de arhivă și alte elemente indirecte, pentru că o biografie a lui Nicolae Comănescu nu a fost scrisă încă.

Biografia artistului și discursurile biografice

În *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Ernst Kris și Otto Kurz analizează un șir de „vieți de artiști", începând cu Antichitatea greacă și terminând cu prima parte a secolului al XX-lea. Concluzia celor doi este că relatarea vieții unui artist se face potrivit unor tipare care se păstrează și se perpetuează de-a lungul secolelor. Când un biograf alcătuiește biografia unui artist, el are în vedere două perspective: abordarea psihologică (în care se investighează natura celui care creează opera de artă) și abordarea sociologică (în care se investighează condițiile culturale, sociale, economice sau politice în care subiectul a trăit și a creat opera). Cea mai importantă sursă pentru construcția biografică este judecata pe care contemporanii și mai apoi posteritatea o au asupra unui artist[1].

Pentru Kris și Kurz sunt de mare însemnătate aceste tipare prin intermediul cărora este transmisă biografia artistului, considerând că ele au legătură cu originile istoriografiei. Un exemplu relevant este biografia pe care i-o face Vasari lui Giotto[2]:

1. Ernst Kris; Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven și Londra, 1979, pp. 1-3.

2. Giorgio Vasari, „Giotto – pictor, sculptor și arhitect florentin", *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. 1, ed. Meridiane, București, 1968, pp. 187-199.

pe când era doar un copil, Giotto păzea oile tatălui său și desena cu o pricepere neobișnuită; el este descoperit de Cimabue, care îi devine maestru. Aceste câteva elemente se transformă în „episodul tânărului artist păstor"[3], preluat mai târziu cu mici modificări și repovestit în numeroase biografii, din Renaștere și până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Narațiunea biografiilor urmează o schemă ușor de recunoscut: artistul demonstrează un talent deosebit încă din copilărie, un maestru remarcă acest talent, tânărul artist devenit ucenic primește o primă comandă importantă; urmează o trecere în revistă a celor mai importante opere produse la maturitate; se amintesc discipolii pe care și-i face, regăsirea unei spiritualități personale și pregătirea lui pentru moarte; în final, autorul biografiei menționează ce s-a întâmplat cu opera artistului și care este moștenirea pe care el o transmite generațiilor următoare.
În secolul al XVII-lea biografii și studiile monografice devin mai numeroase. Dacă proiectul monografic al lui Vasari fusese unic prin amploarea sa, în perioada următoare apar și alți autori cu ambiții similare[4], care alcătuiesc culegeri monografice despre artiștii din vechime sau despre cei contemporani lor. În secolul al XIX-lea, importanța acordată vieții artistului se amplifică din ce în ce mai mult și apare tendința de a vedea în opera de artă o expresie a sufletului artistului[5]. Sunt revizuite proiectele biografice din trecut: maeștrii din vechime capătă o aură mitică și biografia lor este rearanjată în așa fel încât să se potrivească unei *artistic persona*, pe măsura intențiilor de glorificare urmărite de biograf[6].

Modul în care istoricii de artă s-au raportat la biografiile scrise de Giorgio Vasari are propria sa istorie. Inițial, Vasari a fost considerat una dintre cele mai importante și mai credibile surse istoriografice, însă de-a lungul timpului credibilitatea sa a fost chestionată, pentru că existau dovezi care contraziceau o parte din afirmațiile sale[7]. *Viețile* sale au fost privite cu mai multă atenție și Vasari n-a mai fost citat *ad*

---

3. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, pp. 26-33. Această anecdotă este transmisă oral și apoi preluată în scris de către Giorgio Vasari în scrierea sa despre viața lui Giotto, dar și în viețile altor artiști. Ulterior și alți autori reiau acest topos biografic. Motivul descoperirii timpurii a talentului apare în biografiile lui Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Francisco de Zurbáran și Goya și exemplele pot continua.

4. Dintre care putem să amintim pe Giovanni Baglione, pe Giovanni Pietro Bellori sau pe André Félibien.

5. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, p. 126.

6. Richard Verdi, „Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures", *The Burlington Magazine*, vol. 111, nr. 801, 1969, pp. 741-747+749-750. Richard Verdi susține că interesul biografilor din secolul al XIX-lea pentru maeștri din trecut precum Nicolas Poussin îmbracă forme diverse și determină producția a numeroase lucrări biografice, cataloage ale operei sale precum și discuții critice. La aceste manifestări de interes pentru viața artistului se adaugă un adevărat cult al personalității sale, în care cariera sa artistică joacă un rol secundar. I se aduc numeroase tributuri sub formă de monumente, ceremonii comemorative, elogii în poezie sau în proză, povestiri, piese de teatru, picturi și chiar cântece. Alcătuirea unei *artistic persona* unui maestru din trecut are mai mare legătură cu transformarea lui într-un model exemplar pentru ceilalți artiști, decât cu respectarea adevărului istoric.

7. Marc Gotlieb, „The Painter's Secret: Invention and Rivalry from Vasari to Balzac", *The Art Buletin*, vol. 84, nr. 3, 2002, pp. 470-477. Relatarea celebrului episod în care, conform lui Vasari, pictorul

litteram. Istoricii s-au întrebat care este motivul pentru care Vasari mistifică uneori adevărul istoric și care este relevanța acestui fapt, sau de ce alege să-și construiască narațiunea într-un anume fel. Pentru Paul Barolsky răspunsul este că biografiile renascentiste trebuie interpretate mai degrabă în sens poetic[8]. Istoria nu este doar o investigare a trecutului, ci și a ficțiunii istorice, fiindcă „realitatea" și „ficțiunea" istorică sunt interconectate și se alimentează reciproc. În măsura în care istoria aspiră la veridicitate, același lucru se petrece și cu ficțiunea istorică, ambele fiind în căutarea adevărului și a verosimilului. Ficțiunea se bazează pe fapte la fel ca istoria. Barolsky consideră că istoria trebuie privită mai mult decât drept o înșiruire de fapte: istoria este o formă de artă narativă în care faptele sunt modelate la fel ca în ficțiune. Astfel, ficțiunea istorică este o istorie scrisă cu licență poetică.

Discutarea relației ambigue dintre realitate și ficțiune în biografia artistică poate fi extinsă și în ceea ce privește arta contemporană și relevanța biografiei pentru practica istoriografică curentă. Având posibilitatea de a-l întâlni pe artist în timpul vieții, de a înregistra fidel spusele sale într-un interviu, de a cerceta un corpus de opere sau o arhivă care i-au aparținut în mod cert, mai poate biograful contemporan să mitizeze biografia artistului fără ca scrierea sa treacă drept ficțiune?

Nicolae Comănescu și toposul caietului de artist

În modelul clasic de biografie, la începutul descrierii vieții unui artist se precizează faptul că el desena încă din copilărie într-un mod remarcabil. De regulă acest lucru se întâmplă pe caietele de școală, în timpul orelor de curs. Giovanni Bellori menționează că Nicolas Poussin desena pe cărțile și caietele de școală, în timpul lecțiilor de gramatică. În acest subcapitol, mi-am propus să analizez comparativ semnificația acestui topos așa cum îl ilustrează Bellori în viața lui Poussin[9], cu o cercetare asupra motivului biografic al caietului de schițe la Nicolae Comănescu. Cel mai timpuriu exemplu păstrat în arhiva artistului a fost un caiet din ultimul an de studiu la Universitatea de Arte.

În timpul interviurilor realizate cu artistul despre perioada de început a carierei sale artistice, Comănescu își amintește cum desena în timpul liceului, cu pixul, la sfârșitul caietelor: „Aaa, nu, nu era nimic deosebit. Eram socotit un soi de desenator.

Andrea del Castagno îl omoară pe Domenico Veneziano ca să nu mai divulge nimănui secretul picturii în ulei este un exemplu în acest sens. Adevărul istoric demonstrează că Domenico Veneziano nu a fost ucis, a trăit chiar cu patru ani mai mult decât presupusul ucigaș, Andrea del Castagno nu a pictat decât rar în ulei, în ciuda așa-zisei sale invidii, iar tehnica uleiului era un secret cunoscut și de alți artiști.

8. Paul Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2010, pp. 9-10.

9. Giovanni Pietro Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin, pictor din Andelys", *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, vol. 2, ed. Meridiane, București, 1975, p. 171.

La sfârșitul fiecărei ore mulți colegi veneau la mine la bancă să se uite la ce-am desenat în ora aia de fizică, de matematică, de geografie. Și se așezau pe băncile din spate și râdeau. De multe ori făceam ca un soi de benzi desenate cu personaje colegi și profesori. Și la sfârșit... Bine, unele și mai cu tentă pornografică (râde). Și veneau ăștia să se râdă la mine la bancă."[10] Multe dintre aceste desene au ajuns la colegii de clasă ai lui Nicolae. Au mai supraviețuit exemplare sporadice, dintre care un desen realizat cu pixul pe un caiet de matematică, reprezentând o figură lunguiață și cu o claie de păr, ce aduce cu un autoportret (Fig. 1).



Fig. 1. Nicolae Comănescu, Autoportret, arhiva personală a artistului

Între această etapă de tinerețe și până în 1991, momentul admiterii la Academia de Arte din București[11], Comănescu a trecut prin diferite etape de pregătire și conștientizare a dorinței sale de a deveni artist. Trecerea de la desenele mâzgălite cu pixul la studiile academice, realizate cu cărbune pe hârtie, s-a produs la Școala Populară de Arte, sub îndrumarea profesorului Gheorghe Rizea. Tatăl lui Comănescu nu a luat niciodată în calcul posibilitatea ca fiul său să devină artist. Fiul său trebuia să devină inginer, așa că Nicolae a urmat un liceu cu profil real, unde cea mai importantă materie de studiu era matematica. După terminarea liceului, Comănescu își face stagiul militar obligatoriu, în timpul căruia are loc Revoluția din decembrie 1989. La finalizarea stagiului militar se înscrie la Academia de Arte, dar pică examenul: „Am picat. La culoare am luat 0, la desen am luat ceva și am rămas un an în București să mă pregătesc"[12]. Rezultatele apar după ce se pregătește încă un an cu Nicolae Stoian, un

10. Interviu cu Nicolae Comănescu – 25 octombrie 2013.

11. Ttitulatura din acea perioadă a Universității Naționale de Arte București.

12. Interviu cu Nicolae Comănescu – 25 octombrie 2013.

fost elev al lui Nicolae Alexi: Comănescu este admis la Facultatea de Arte Decorative, la secția Arte Textile. Nemulțumit cu acest rezultat, proaspătul student depune toate eforturile pentru a se transfera la secția de Pictură, la clasa profesorului Ion Sălișteanu, cu care își încheie studiile în anul 1998.

Din toată această perioadă de pregătire și studiu am găsit în arhiva artistului un caiet din ultimul an de facultate (1997-1998). Caietul nu poartă numele unei materii anume, dar începe cu notițele luate la un curs despre prepararea pânzelor de pictură. Însemnările teoretice ocupă un număr redus de pagini. Artistul își amintește că a notat ceva doar la începutul anului, caietul în cauză având rolul unui repertoriu universal care reflectă interesul său pentru toate materiile teoretice din acel an. După câteva pagini destinate preparării pânzei, atenția artistului se concentrează treptat asupra schițelor și proiectelor artistice. O serie de desene și colaje, cum ar fi studiile pentru *Săraca floare, ce tristă e când moare* (Fig. 2) și *Zgâtzii mă-tii de fluture*[13] (Fig. 3), devin ulterior lucrări bine-cunoscute, realizate în perioada în care el face parte din grupul *Rostopasca*. Comănescu este un artist meticulos și metodic: una dintre pagini conține o listă cu titlul *Zgâtzii mă-tii de fluture* (Fig. 4) tradus în engleză, franceză, maghiară, sau bulgară. Majoritatea studiilor din acest caiet s-au materializat ulterior în picturi pe pânză. Observăm chiar un număr mare de schițe și cadre pregătind lucrarea *Phecalium Felix*, realizată în anul 1999 (Fig. 5). Răsfoind caietul descoperim și câteva pagini în care desenul întâlnește tehnica colajului – un proiect complex pentru lucrarea de diplomă, care nu s-a finalizat. Schița sugerează un *Cal al lui Traian* în formă de cățea-lupoaică pe care este plasat un ventilator gigantic. Desenele sunt trasate cu pixul și au alături imagini decupate dintr-o revistă: un sifon pe o tavă, un ventilator, o vază cu flori și o barcă cu pânze. Una dintre pagini conține un autoportret caricatural (Fig. 6), în care-l recunoaștem pe artist după barba mare și părul ondulat. După un oarecare număr de file albe, la sfârșitul repertoriului descoperim notițele dezlânate pe care studentul Comănescu le ia la cursurile de istoria artei, despre Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman – „primul grup artistic din România", notează Nicolae.

Revenind la analiza celor două motive biografice, desenele pe caietele și cărțile lui Poussin, respectiv cele din repertoriul lui Comănescu, observăm o similitudine: tinerii artiștii au în comun faptul că desenează în timpul orelor de studiu teoretic. Acest fapt poate fi demonstrat cercetând arhiva personală a artiștilor. Diferența o face sublinierea simbolică pe care o are menționarea în discursul biografic. În cazul lui Poussin, Bellori dorea să marcheze prezența timpurie a geniului. Descoperirea desenelor lui Poussin ar avea valoare documentară, dar reproducerea lor propriu-zisă nu ar contribui la sporirea faimei pictorului francez. În cazul lui Comănescu, acest caiet din timpul studiilor reprezintă o sursă de cercetare și documentare primară. El ne ajută să vedem schițele unor lucrări de început ale artistului și ne furnizează mici informații despre felul în care învăța, își lua notițe etc. De asemenea, este foarte

13. Care a reprezentat o parte din proiectul de diplomă, la încheierea ciclului de licență în anul 1998.

importantă interpretarea unor astfel de surse de către artist sau de persoane apropiate lui în perioada sa de formare. Cercetarea acestor etape primare din biografia artistului sunt fundamentul unei analize exhaustive asupra operei artistului Nicolae Comănescu, chiar dacă ea nu a fost încă realizată.

În încheiere vreau să subliniez importanța studierii unor surse primare pentru alcătuirea unei biografii despre viața unui artist contemporan în viață, despre care cercetarea este la început. Chiar dacă nu s-a scris încă o monografie despre Comănescu, putem face un exercițiu teoretic de imaginație, plasând această descriere succintă a caietului său din timpul facultății în cadrul schemei narative identificată de Kris și Kurz în biografiile artistice.

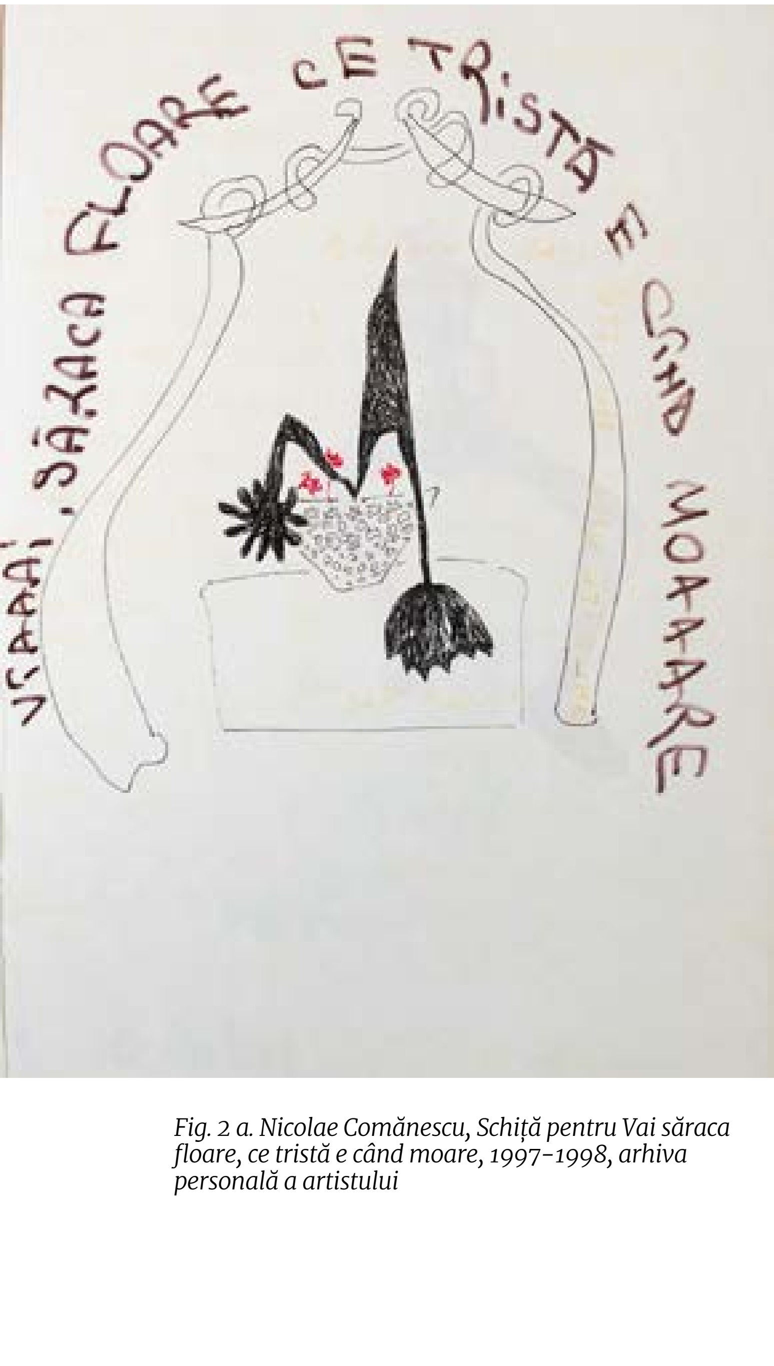


Fig. 2 a. Nicolae Comănescu, *Schiță pentru Vai săraca floare, ce tristă e când moare*, 1997-1998, arhiva personală a artistului

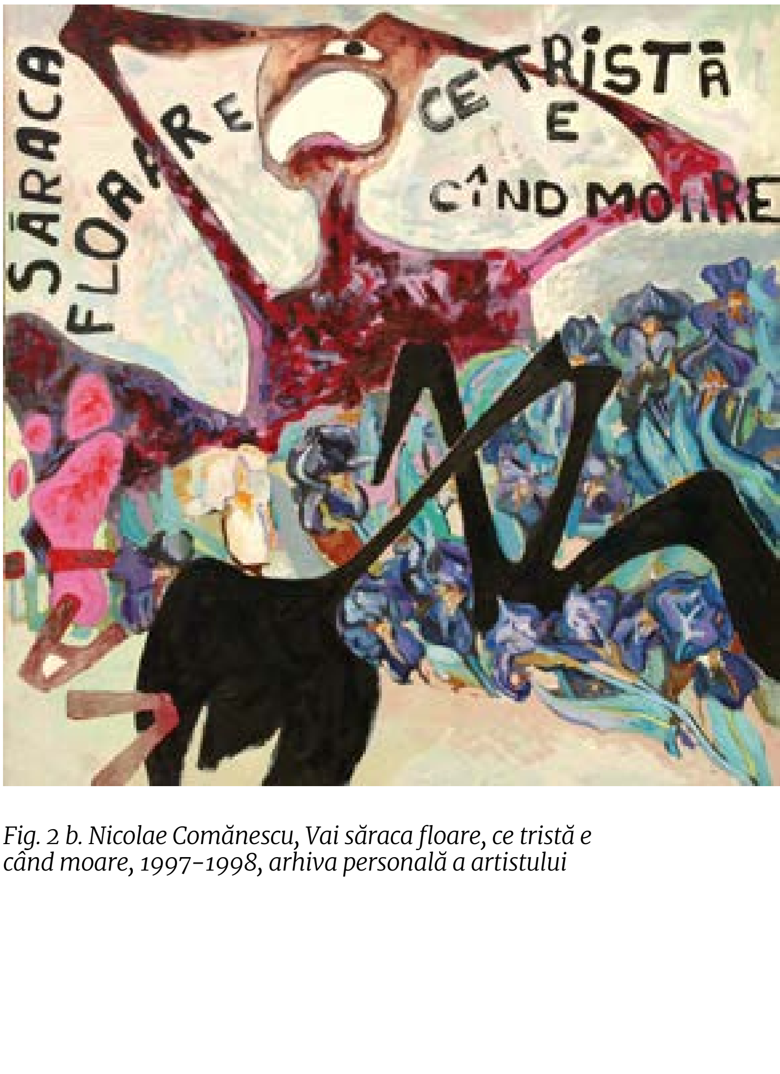


Fig. 2 b. Nicolae Comănescu, *Vai săraca floare, ce tristă e când moare*, 1997-1998, arhiva personală a artistului



Fig. 3 a. Nicolae Comănescu, Schiță pentru Zgâtzii mă-tii de fluture, 1997-1998, arhiva personală a artistului



Fig. 3 b. Nicolae Comănescu, Zgâtzii mă-tii de fluture, 1997-1998, arhiva personală a artistului

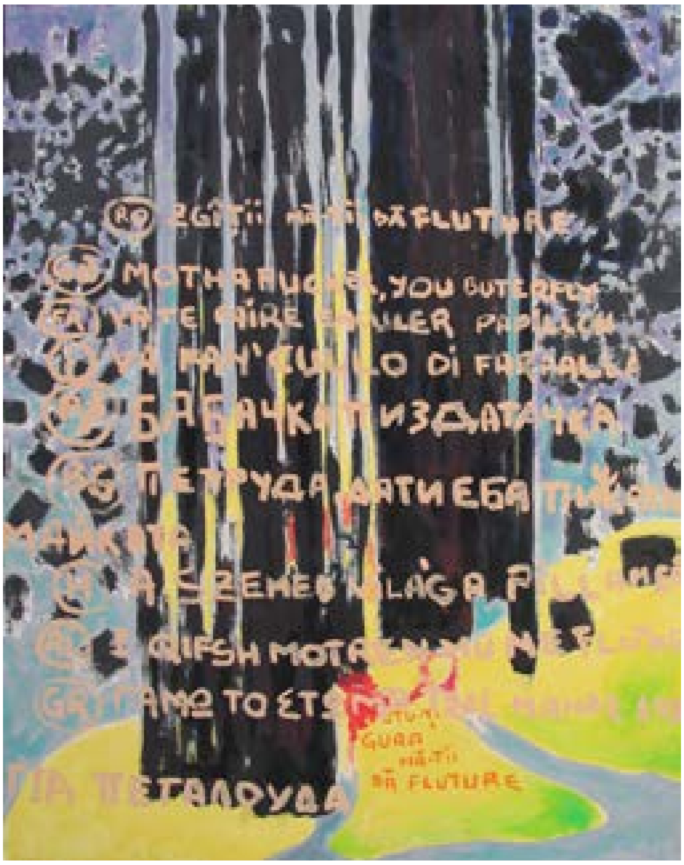


Fig. 4. Nicolae Comănescu, Schiță pentru Zgâtzii mă-tii de fluture (II), 1997-1998, arhiva personală a artistului



Fig. 5 a. Nicolae Comănescu, Schiță pentru Phecalium Felix, 1997-1999, arhiva personală a artistului



Fig. 5 b. Nicolae Comănescu, Phecalium Felix, 1997-1999, arhiva personală a artistului



Fig. 6. Nicolae Comănescu, Autoportret, 1997-1998, arhiva personală a artistului

Topoi biografici și construcții biografice asumate de artiști

În studiul său despre biografia artistului[14],Catherine M. Soussloff prezintă o schemă foarte concisă a episoadelor principale din redarea biografică a vieții unui artist. Soussloff își propune să chestioneze statutul artistului înțeles ca figură culturală și să localizeze poziția lui în discursul istoric. O specificare foarte importantă pe care o face cercetătoarea este aceea că tratează artistul ca pe o categorie în sine, că artistul este de gen masculin și că poziția lui este întemeiată de un discurs constitutiv. Un aspect important în discuția despre istoria biografiei de artist îl reprezintă postura de erou cultural atribuită acestuia. Vasari spre exemplu aduce informații astrologice cu privire la momentul nașterii lui Michelangelo, prin care explică geniul său[15]. Kris și Kurz consideră că în astfel de cazuri biograful se transformă în profet, iar vieții artistului pe care o narează i se conferă calități mitice, producându-se o fuziune între mitul eroului grec și mitul artistului. Mai târziu, în Renaștere, se va produce glorificarea geniului artistic și vom sesiza acest aspect și în alte exemple biografice.

Momentul nașterii este doar unul dintre aspectele eroizării artistului: cel mai important argument îl constituie comparația artistului-creator cu Dumnezeu Creatorul[16]. Mai ales pentru artistul din sfera artelor plastice[17], remarcăm în istoria literară o poziționare a acestuia în cheie eroică. Puterea lui de a imita natura îl transformă într-un erou cultural. El poate fi inovatorul unei tehnici sau întemeietorul unei genealogii[18], iar pentru că este perceput dintr-o perspectivă eroizantă, povestea lui este înfățișată sub forma unor episoade, a unor *topoi* biografici, întocmai ca în legenda unui erou grec.

Acești *topoi* biografici au legătură cu anecdotele despre artist, forme orale de transmitere a unor episoade din viața acestuia. Anecdota este privită ca o celulă primitivă a biografiei, care este legată de un trecut legendar în care își are originea imaginea artistului[19]. *Topoi* biografici structurează câmpul narațiunii și marchează momente importante din povestire[20]. Aceștia se referă la dovezile de

14. Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 3-4.

15. G. Vasari, „Michelangelo Buonarroti pictori, sculptor și arhitect florentin", în *Viețile*, vol. 3, p. 174. Vasari explică: „s-a văzut că Mercur și Venus intraseră fără nici o tulburare în cea de-a doua casă a lui Jupiter, ceea ce însemna că, datorită mâinii și geniului său, se puteau aștepta de la acest copil opere minunate, uluitoare."

16. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, pp. 50-60.

17. P. Barolsky, *A Brief History*. Studiul lui Barolsky primește acest titlu pentru că autorul vrea să sublinieze că Dumnezeu este nu doar creatorul lumii, ci și cel dintâi artist, pe care îl așază într-o genealogie care se termină cu Piscasso.

18. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, pp. 22-23.

19. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, pp. 10-11.

20. În biografia artistică se acordă o importanță majoră acestor *topoi* biografici, ei aproape că nu pot

talent pe care un mare artist le demonstrează încă din copilărie, la momentul-cheie în care tânărul este descoperit de un maestru, la executarea primei comenzi importante, sau a primei opere expuse public, la un episod în care descoperă un alt tânăr care îi va deveni discipol sau la etapa de maturitate spirituală etc. Problema „autenticității" acestor evenimente devine secundară. Ele sunt verosimile, dar ar fi putut sau nu să aibă loc. Am fi putut sau nu să găsim caietul de schițe al artistului, să identificăm sau nu cu precizie momentul în care el s-a decis să urmeze studiile unei Academii de Artă. Pentru biograf însă, ele reprezintă niște momente cheie, niște răspântii care marchează traseul unei destin. În viața reală acest parcurs biografic nu este niciodată atât de clar.

Dacă putem demonstra că biograful urmărește o serie de *topoi* biografici pe care îi înșiruie în narațiunea despre viața artistului, în ce măsură putem afirma faptul că artistul își asumă la rândul lui această construcție, atunci când își relatează viața? Dacă ne gândim la șirul de vieți exemplare pe care îl prezintă Vasari, trebuie să luăm în calcul poziția privilegiată a lui Michelangelo. Michelangelo a încredințat povestea vieții sale mai multor cronicari[21] și a avut o privire de ansamblu asupra trecutului pentru că își spune istoria spre sfârșitul vieții. Unul dintre punctele controversate ale biografiei sale îl reprezintă autenticitatea episodului *faunului din grădină*[22]. Pentru Paul Barolsky valoarea de adevăr a acestui topos biografic este secundară, deși el tinde să creadă că momentul a fost imaginat de un Michelangelo matur și că nu trebuie să căutăm undeva această lucrare de tinerețe. Barolsky acordă atenție acestui pasaj narativ din perspectiva lui simbolică. Scena dintre Lorenzo Magnificul și tânărul Michelangelo este o licență poetică, prin care biograful a redat un moment de cotitură: Michelangelo părăsise atelierul pictorului Ghirlandaio și încerca să deprindă tainele sculpturii[23]. Tatăl său nu era mulțumit cu această decizie și nici nu voia să accepte diferența dintre îndeletnicirea de sculptor și cea de pietrar, pe care le găsea nedemne de fiul său. Episodul se aseamănă cu cel în care Cimabue îl descoperă pe tânărul Giotto desenând pe o piatră în timp ce-și păzea oile. Atât Giotto cât și Michelangelo depășesc obstacolele ridicate în calea lor,

---

lipsi din înșiruirea evenimentelor din viața unui artist. Alte momente, cum ar fi prilejul căsătoriei, sau al nașterii unui copil, pot fi omise.

21. Michelangelo Buonarroti, *Scrisori urmate de viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. 1-2, ed. Meridiane, București, 1979. Această biografie este scrisă de Condivi în 1553 și este publicată în timpul vieții artistului.

22. Paul Barolsky, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994, pp. 99-105.

23. Ascanio Condivi, *Scrisori urmate de viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. 2, ed. Meridiane, București, 1979, pp. 16-19. Michelangelo, care se afla în grădinile familiei Medici de la San Marco, primește o bucată de marmură în care își propune să cioplească un bătrân faun. Pentru că modelul său era incomplet tânărul se bucură să reprezinte faunul râzând cu gura deschisă. Lorenzo Magnificul observă sculptura și se minunează de talentul lui Michelangelo, dar remarcă dantura neobișnuit de completă pentru un bătrân. Până a doua zi, sculptorul își „repară" greșeala, iar ca urmare, Lorenzo îi cere să vorbească cu tatăl său și îl primește la palat.

iar tații lor naturali sunt înlocuiți în mod simbolic cu un maestru și cu un mecena care îi recunosc și îi ajută să se pregătească pentru destinul lor[24].

Un alt exemplu de „ficționalitate asumată" îl reprezintă modul în care Pablo Picasso se asociază cu personajul Frenhofer[25] din nuvela *Capodopera necunoscută*, de Honoré de Balzac[26]. Pentru Barolsky această comparație autoasumată este importantă din două puncte de vedere[27]. În primul rând pentru că atitudinea lui Picasso este oscilantă: pe de-o parte își recunoaște geniul artistic și se consideră un moment de apogeu în istoria artei, pe de alta suferă de îndoieli și este contaminat de sentimentul imposibilității atingerii absolutului în artă. În al doilea rând este o recunoaștere a puterii modelului literar, în acest caz a geniului neîmplinit reprezentat de pictorul Frenhofer, care îi influențează pe artiștii în viață să-și modeleze felul în care aleg să-și spună povestea propriei vieți.

Și Nicolae Comănescu este interesat la o vârstă fragedă de ce înseamnă să fi artist: „Cred că în paralel cu asta s-au întâmplat vreo două lucruri: am pus mâna pe două cărți – un catalog cu pictură de Țuculescu și cartea aia despre van Gogh. În care am cam întrevăzut eu ce înseamnă să ajungi artist"[28]. La vârsta de 17 ani, într-o vizită la sora sa mai mare citește într-o singură noapte romanul *Bucuria vieții*[29]. Pe Comănescu îl impresionează într-o anumită măsură lectura și destinul tragic idealizat de Irving Stone. În lucrarea *Sometimes all around me feels like Wednesday* (Fig. 7), din expoziția *Grand Prix Remix*, pictorul reproduce după un catalog rusesc o pictură de Vincent van Gogh, în fața căruia plasează un motociclist care ia un viraj. Lucrarea are o semnificație deosebită pentru artist din perspectivă autobiografică și cred că e important momentul în care Comănescu alege să ofere un citat din pictorul olandez.

Comănescu a realizat inițial o altă lucrare cu un motociclist, *Grand Prix Remix* (Fig. 8) în care a adunat în același loc, în mod simbolic, toți oamenii care l-au ajutat de-a lungul timpului în cariera sa artistică, înscriindu-le numele pe costumul pilotului, acolo unde apar de regulă siglele sponsorilor. Pentru că la sfârșit și-a dat seama că a omis multe nume, și-a propus să facă o întreagă serie tematică. Din această serie nu a mai realizat decât o a doua lucrare, în care motociclistul apare în fața unui chiparos. Pe bordul transparent al motocicletei se poate distinge *Aristizza 13*, o referință directă la atelierul pe care în acel moment îl împărțea cu artistul Dumitru Gorzo și locul în care fusese realizată pânza, iar pe mâneca dreaptă apare numele *Tura*, o trimitere la

24. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth*, pp. 31-35.

25. P. Barolsky, *A Brief History*, p XI.

26. Honoré de Balzac, „Capodopera necunoscută" în *Ilustrul Gaudissart*, ed. Univers, București, 1975, pp. 577-603.

27. P. Barolsky, *A Brief History*, pp. 129-138.

28. Este vorba despre romanul biografic *Bucuria vieții* de Irving Stone.

29. Irving Stone, *Bucuria vieții*, ed. Polirom, Iași, 2011.

fundația culturală cu același nume, înființată alături de prietenul și cel mai important colecționar al său, avocatul Daniel Ștefănică[30]. Selecția de nume este și ea interesantă: Dan Popescu (managerul galeriei de artă contemporană *H'art Gallery*), anastasia.com (fiica cea mare a artistului) și Ștefan Tiron (curatorul expoziției *Grand Prix Remix*, în care este expusă lucrarea). Întrebat într-unul dintre interviurile care documentează această cercetare de ce a folosit chiparosul lui van Gogh, Comănescu afirmă că: „a venit din economia personală a fiecărui tablou. E o energie care cere anumite lucruri" și că în rest nu-și mai amintește nimic din cartea lui Irving Stone. Cred că în acest caz Comănescu îl numește indirect pe van Gogh ca pe unul din susținătorii săi și subliniază acest lucru reproducând un motiv din opera artistului olandez.



Fig. 7. Nicolae Comănescu, Sometimes all Around Me Fells Like Wednesday, 2004, arhiva personală a artistului

30. Cel mai important proiect al fundației culturale *Tura* îl reprezintă revista post-situaționistă *Tura_bar*, despre care voi aminti pe larg în capitolele următoare.



Fig. 8. Nicolae Comănescu, Grand Prix Remix, 2004, arhiva personală a artistului

Critica conceptului de biografie artistică

Explicam anterior că unul din motivele popularității biografiei artistice se datorează legăturii care se realizează între opere și viața artistului. George Kubler critică utilitatea acestui demers și consideră că rolul biografiei poate fi cel mult pedagogic. Și Pierre Bourdieu critică narațiunea biografică și modul în care biografii organizează faptele din viața unui artist într-o narațiune cronologică și lineară, care poate avea ca rezultat doar o „iluzie biografică". Cele două critici se deosebesc însă fundamental: prima atacă însăși fundamentarea biografiei ca gen în istoria artei, iar a doua metoda de funcționare a acestui gen.

În *The Shape of Time – Remarks on the History of Things*[31], George Kubler critică utilitatea biografiei artistice ca resursă de înțelegere a artei și consideră această

31. George Kubler, *The Shape of Time – Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1970, pp. 6-7.

încercare derizorie. A face analiza biografică a vieții unui autor este doar o formă provizorie de a investiga substanța artistică în legătură cu ceea ce a fost și cu privire la ce urmează să fie într-un parcurs istoric. Kubler critică și analiza istoriei artei din perspectiva stilurilor și a evoluției lor. Este mai degrabă interesat de evoluția obiectelor și a formelor în secvențe temporale, în care obiectele redau o înfățișare a timpului, la un moment dat, în cadrul unui parcurs. Seria este înțeleasă ca un șir de răspunsuri pe care le artiștii le oferă la o anumită problemă. Opera unui artist este cuprinsă într-un șir de obiecte: seria poate începe înainte de viața artistului și se poate continua după ea, îl depășește cronologic pe acesta[32]. Dacă un artist este cuprins inițial într-o serie, mai ales în perioada modernă, el poate schimba turnura pe care poate să o ia tradiția și direcția seriei în care este cuprins. Kubler consideră că mai important decât temperamentul sau educația de care dispune artistul, este ca el să-și facă o bună intrare în seria în care este cuprins. El crede că există mulți oameni la fel de talentați dintre care însă foarte puțini își urmează vocația (din diferite motive, uneori pentru că sistemul nu poate să educe abilitățile lor foarte diferite de ale marii majorități) și în concluzie a marca acest lucru în biografia unui artist poate să nu aibă nici o importanță. Această idee este analizată și de Kris și Kurz: când prezintă toposul tânărului talentat ei atrag atenția că biografiile tind să marcheze trezirea timpurie a conștiinței artistice, dar că în realitate această manifestare precoce a talentului nu e un lucru hotărâtor pentru ca cineva să devină artist. În numeroase cazuri, urmărirea unei cariere artistice este o decizie luată la maturitate, care nu se bazează doar pe resursele de talent.

Consider că rezervele lui Kubler față de biografii sunt justificate și că ele ar trebui să ofere motive de reflecție biografilor contemporani. Un punct în care biografiile ar putea să crească în profunzime ar putea fi acela al documentării și investigării procesului de realizare al operei de artă. Dincolo de mărturiile materiale care rămân în urma procesului de producție al unei opere, biografia ar putea să devoaleze legătura intimă dintre aceasta și creatorul său: în ce măsură e producția artistică o transpunere intelectuală, emoțională, inconștientă sau o combinație între cele trei?

O altă voce critică la adresa conceptului de biografie este cea a lui Pierre Bourdieu. Bourdieu susține că demersul biografului constă în organizarea ansamblului de evenimente ale unei existențe individuale și în prezentarea lui sub forma unei istorii[33]. Însă acest demers este o iluzie retorică, care minimalizează importanța și standardizează forma sub care reprezentăm existența unui individ. Relatarea cronologică lineară este tributară unui model literar, unei povestiri de tip

32. G. Kubler, *The Shape of Time*. O teză centrală a cărții lui Kubler este aceea că în locul noțiunii de stil am putea să folosim o formă de secvență istorică în care am putea ordona artefacte și operele de artă în care principalul criteriu este rezolvarea unei probleme și răspunsurile pe care artiștii le-au oferit pentru soluționare.

33. Pierre Bourdieu, „L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, pp. 69-70.

Bildungsroman. Biograful modelează parcursul unei vieți ca pe un drum, cu obstacole și răspântii, dar și cu o destinație la care subiectul său ajunge. Sociologul francez consideră că în felul acesta acceptăm un concept de filosofie a istoriei pentru care viața despre care se povestește constituie un tot unitar, un ansamblu coerent și orientat în care putem identifica o intenție subiectivă călăuzitoare, în care toate eforturile se îndreaptă către un scop[34]. Viața dintr-o biografie seamănă cu un proiect, cu evenimente care se derulează logic și cronologic în care putem identifica un început, o origine, dar și un punct de plecare în sens de principiu existențial, o cauză primă.

Narațiunea biografică ce pare să urmeze etapele unei anchete în care o altă instanță exterioară observă desfășurarea evenimentelor organizate în secvențe legate între ele prin relații inteligibile intră în contradicție cu afirmația lui Paul Ricoeur cum că „povestitorul este în egală măsură «scriitor», dar și «cititor», al propriei povestiri" și că povestirea se va modifica atunci când va fi relatată într-un alt moment și într-un context diferit. Pentru Bourdieu, a fi teoreticianul propriei vieți și a urma un parcurs logic și ordonat este mai degrabă un construct social la care subiectul aderă de bună voie. Povestitorul urmează mai ales o structură literară clasică, în care povestirea este lineară și coincide cu chestionarea vieții ca existență dotată cu sens, care urmărește o direcție și are o semnificație. A relata viața cronologic, ca pe o istorie, înseamnă mai cu seamă a sacrifica existența unei iluzii teoretice, a unei reprezentări comune subordonate tradiției literare[35].

În studiul său despre *identitatea narativă* ca opoziție la *iluzia biografică*[36], Gérôme Truc face o analiză a schimbării produse de introducerea în sociologia franceză a conceptelor filosofice ale lui Ricoeur, care a dat naștere în anii '80 la *nouvelles sociologies*[37]. Pentru Truc, intervenția teoretică și noțiunea de *identitate narativă* a lui Ricoeur poate facilita înțelegerea conceptului de *habitus* propus de Bourdieu. Bourdieu optează pentru termenul de *habitus*, pe care îl definește ca pe un sistem durabil de dispoziții transferabile. *Habitus*-ul este structura individuală alcătuită din valorile, dispozițiile și așteptările unei persoane asociate cu un grup social anume, pe care le obține din experiența vieții de zi cu zi. Răspunsul la folosirea conceptelor lui Ricoeur presupune o recuperare a metodelor biografice și o repoziționare a numeroase cercetări dintr-o perspectivă socio-pshiologică. Truc consideră că *identitatea narativă* a lui Ricoeur se poate dovedi utilă pentru a clarifica aspecte lăsate în umbră de conceptul de *habitus* propus de Bourdieu. Truc înțelege termenul de *habitus* ca

---

34. Introdus în sociologie de către Paul Ricoeur și asupra căruia voi reveni în cele ce urmează.

35. P. Bourdieu, „L'illusion biographique", pp. 69-70.

36. Gérôme Truc, „Narrative Identity Against Biographical Illusion. The Shift in Sociology from Bourdieu to Ricoeur", *Ricoeur Studies*, vol. 2, nr. 1, 2011, pp. 150-167.

37. G. Truc, „Narrative Identity", p. 151. Truc îl citează pe Luc Boltanski, care explică tranziția provocată de conceptele lui Ricoeur: se trece de la o „sociologie a agentului", la o „sociologie a translației", adică de la o sociologie a criticii la un tip de sociologie care creditează subiecții ei cu legitimitatea responsabilității pentru faptele lor.

pe o apropiere sociologică de singularitatea individuală. Pe de altă parte, în *Oneself as Another*, Ricoeur propune două concepte contrastante: identitatea constantă și identitatea specifică[38]. Identitatea constantă presupune o permanență în timp, care se opune schimbării și variației și ar putea fi asociată cu identitatea socială. Identitatea specifică se referă la aspecte individuale care nu pot fi reduse la identitatea socială. Pentru Ricoeur, *narativitatea biografică* este câmpul de întâlnire al celor două tipuri de identități. După cum menționam anterior, Bourdieu consideră că narațiunea autobiografică este un construct și că încercarea de ordonare logică și cronologică urmează mai degrabă o rețetă literară. Învestirea cu sens a acestei ordonări se produce în mod artificial. Acestei narațiuni biografice i se neagă posibilitatea de a se erija sub o altă formă care ar putea da naștere unei game mai variate de identități[39]. Truc observă că cele două concepte contrastante ale lui Ricoeur, identitatea constantă și identitatea specifică, se contopesc în termenul *habit*[40], care se referă la istoricul ce produce sedimentare și asigură permanență de-a lungul timpului în caracterul unei persoane. În analiza comparativă a terminologiei pentru care optează cei doi autori, Truc consideră că ei folosesc concepte care se suprapun într-o anumită măsură: *habitus*-ul lui Bourdieu coincide, chiar dacă nu perfect, cu *habit*-ul lui Ricoeur. Distincția majoră dintre cei doi apare în legătură cu narativitatea biografică, pe care Ricoeur o consideră locul de manifestare al *habit*-ului, un spațiu în care eul privește asupra unui câmp practic și asupra unui câmp etic, în timp ce Bourdieu o consideră o construcție artificială de factură literară.

În concluzie, cred că această privire venită din sfera sociologiei asupra structurării sinelui în câmpul narațiunii afectează discursul autobiografic și transpunerea lui în biografie. Cred că aceste perspective reprezintă o provocare pentru topoi biografici folosiți atât de des în trecut, nu în sensul renunțării la ei, ci din perspectiva unei reconfigurări și a unei remodelări a structurii lor, care nu constituie însă tema studiului meu. Deși biografia artistului contemporan are tehnica și resursele ei, consider că nu reușește și nici măcar nu își propune să scape de capcana autoficțiunii și a propriei construcții despre sine, la care cred că participă în egală măsură artistul-subiect și biograful-scriitor.

Despre autobiografism și biografie în opera lui Nicolae Comănescu

Plecând de la premisa că opera lui Nicolae Comănescu nu se află sub marca autobiografismului, ci, mai degrabă, că din cuprinsul ei putem selecta câteva lucrări în care biografia joacă un rol important, am ales câteva exemple care să ilustreze

38. G. Truc, „Narrative Identity". Truc citează aici lucrarea *Onself as Another* a lui Paul Ricoeur. Termenii din textul original sunt *sameness* sau *idem-identity* (pe care am optat să-i traduc identitate constantă) și *selfhood* sau *ipse-identity* (pentru care am folosit identitate specifică), p. 152.

39. G. Truc, „Narrative Identity", pp. 152-153.

40. G. Truc, „Narrative Identity", pp. 152-153.

această idee. Autobiografia operelor lui Comănescu se manifestă sub o genă recesivă: el reprezintă peisaje urbane al căror titlu ne informează că se află în Berceni, dar imaginea nu facilitează perceperea acestei informații. Cartierul Berceni în sine are multe zone asemănătoare cu alte cartiere muncitorești din București, iar artistul nu încearcă să particularizeze în lucrările sale reperele iconice ale orașului. Identificarea geografică a surselor imaginilor e o falsă problemă: Comănescu precizează în titlu doar că blocurile comuniste pe care le reprezintă îi sunt familiare și sunt în apropiere de zona în care locuiește. Teoria sa este: „Eu acuma pictez blocuri. Sunt adeptul unei teorii care spune că nu trebuie să pleci din casă ca să vezi lumea”. Biografia sa ar aduce date în plus față de ceea ce este evident în lucrările sale și folosind informațiile acestea putem crea o structură interpretativă de tipul celei propuse de Oskar Bätschmann în *A guide to interpretation: Art Historical Hermeneutics*. Bätschmann precizează că atunci când construim o teorie interpretativă a unei opere de artă putem folosi studiile și monografiile care s-au scris despre artistul în cauză și despre lucrarea pe care o analizăm[41]. De asemenea, el atrage atenția că dacă autorul este în viață, acesta poate fi consultat cu privire la validitatea ipotezei și a construcției pe care istoricul de artă a construit-o. În acest sens am încercat să folosesc metoda propusă de Bätschmann și să mă consult cu Comănescu asupra validității teoriilor mele interpretative. Dacă în primul interviu Comănescu considera că lucrările sale cu caracter autobiografic sunt mai degrabă obscure sau foarte puțin văzute de marele public, spre sfârșitul întâlnirilor noastre el a ajuns la concluzia că unele dintre operele sale pot fi considerate ca fiind purtătoare ale unui discurs autobiografic: „Prima parte a vieții mele fiind o treabă echilibrată și frumoasă, parcă ar fi un pic paralelă cu ce mi se întâmplă de când am intrat la Arte, spre exemplu. Când a fost o treabă dezechilibrată. Și cumva nasoală. O percep ca fiind sumbră. Serios. O percep ca fiind foarte sumbră. O perioadă a vieții mele, începând din ’91, până... Până mai acu’ câțiva ani. O apreciez ca fiind sumbră și izolată cumva de societate de data asta. Și calată doar pe artă și... Am avut o lucrare care acuma e la un prieten care e în Brazilia, un desen, când fac referire la trecut, cu un soi de viespe care suge din marginea unei bălți portocalii uriașe și titlul e *Brifcor. Atuncea ne-a durut pe toți în pulă* – ăsta e titlul lucrării. Și mai am, dar toate sunt date și nu au apărut expuse niciodată”.

Separarea între viața artistică și viața personală pe care o cultivă Comănescu este (aproape) tot timpul prezentă, referințele la soția și la copiii săi fiind de fapt inexistente. O ipoteză care să explice, cel puțin parțial, nevoia de a menține această separare ar putea fi emotivitatea puternică pe care artistul o încearcă în fața lucrărilor cu caracter personal: în perioada sa de studenție, proprietara mansardei în care Comănescu locuiește, tanti Paulina, îl roagă să-i facă un portret alături de Mufa, pisica ei preferată, insistând ca mai ales chipul pisicii să fie redat cu acuratețe (Fig. 9). Comănescu acceptă, dar recunoaște că este stresat de imposibilitatea de a duce la

---

41. Oskar Bätschmann, „A guide to interpretation: Art Historical Hermeneutics”, în *Compelling Visuality The Work of Art in and out of History*, Claire Farago; Robert Zwijnenberg (eds.), University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra, 2003, pp. 179-210.

bun sfârșit comanda. El nu reușește să depășească o barieră psihologică, astfel încât nici pisica, nici bătrâna doamnă nu au fețele finalizate. Ulterior, în seria ruinelor din complexul Moara lui Assan, Comănescu surprinde într-un număr de lucrări (Fig. 10, Fig. 11) siluetele unor prieteni[42]. Aceștia pot fi recunoscuți cu oarecare dificultate, însă atunci când este chestionat asupra identității lor Comănescu oferă doar câteva vagi indicii, insistând asupra faptului că el nu este interesat de chipul sau identitatea modelelor sale, care ar fi doar un pretext de reprezentare picturală.



Fig. 9. Nicolae Comănescu, Tanti Paulina, 1995, arhiva personală a artistului



Fig. 10. Nicolae Comănescu, La Moara lui Assan 2, 2010, arhiva personală a artistului

42. Artistul a vizitat ruinele complexului Moara lui Assan împreună cu un grup de prieteni. Ulterior, picturile sale au fost executate în atelier după fotografii și din amintiri.



Fig. 11. Nicolae Comănescu, La Moara lui Assan. Expediție, 2010, arhiva personală a artistului

În cadrul studiului despre grupul *Rostopasca*, Nicolae Comănescu prezintă pe scurt câteva date autobiografice[43]: menționează că s-a născut în Pitești, că a terminat liceul Nicolae Bălcescu la secția de matematică și fizică și că a urmat cursurile Școlii Populare de Arte, unde a studiat desenul cu sculptorul Gheorghe Rizeanu. Mai apoi povestește că a ratat admiterea la cele două facultăți unde a dat examen (Geologie și Construcții) și că a fost nevoit să urmeze stagiul militar obligatoriu. După Revoluție a intrat la Universitatea de Arte. În această scurtă narațiune, motivele sale de a urma o carieră artistică și modul cum a ajuns să le pună în aplicare nu sunt investigate în nici un fel. În cadrul interviurilor din *Rostopasca... pre limba ei* este dezbătut pe larg felul în care artiștii s-au hotărât să formeze un grup, cum au ales un nume și un program artistic. În paralel cu colegii săi, Comănescu relatează propria istorie a grupului, de la înființare și până la momentul destrămării acestuia și își reevaluează prima perioadă de creație, pe care o numește „o perioadă de copilărie, nu prin simplitatea acțiunilor, cât ca fericire și atmosferă frumoasă"[44].

43. Erwin Kessler, *Rostopasca... pre limba ei*, Ed. NOI Media Print, București, 2011, pp. 94-139.

44. Erwin Kessler, *Rostopasca... pre limba ei*, p. 116.

Cu ocazia interviurilor dintre mine și Comănescu, realizate pentru documentarea acestei lucrări, am încercat să completez aceste lacune despre viața artistului. L-am întrebat detalii despre copilărie și despre adolescența petrecute în Pitești, am căutat să aflu traseul educației sale artistice (de la desenatul pe spatele caietelor, la înscrierea în Școala Populară de Arte și până la admiterea la Universitatea de Arte București). Am căutat în arhiva personală a artistului schițe și lucrări nepublicate sau mai puțin cunoscute și am încercat să aflu legătura lor cu biografia sa. Am ajuns la concluzia că în cazul lui Nicolae Comănescu biografia se manifestă în importanța acordată contextului. A remarcat că artiștii pe care i-a cunoscut și i-a apreciat nu se aflau întotdeauna într-un context cultural favorabil și s-a simțit dator să atragă atenția supra acestei chestiuni, din poziția sa de membru al grupului Rostopasca, prin *Dispariția mistică*. Ulterior a atras atenția asupra celor care l-au susținut în cariera artistică, în prima sa expoziție după destrămarea grupului *Rostopasca*, *Grand Prix Remix*, și în două lucrări cu această temă (care reprezintă începutul unei serii nefinalizată încă). A urmat o perioadă marcată de peisaje urbane în care cartierul său de reședință, Berceni, devine un soi de *Yoknapatawpha*[45], un loc mitic, o sferă a posibilităților multiple în care artistul trăiește și creează.

Grand Prix Remix - despre colecționarii și susținătorii lui Comănescu

Grand Prix Remix[46] este prima expoziție personală a lui Nicolae Comănescu după destrămarea grupului Rostopasca. Aceasta a avut loc în 2004 în cadrul Muzeului Național de Artă Contemporană din spațiul Galeriei Etaj 3/4 din Teatrul Național București și a fost curatoriată de Ștefan Tiron. Catalogul expoziției are dimensiunile un CD-ROM și este conceput să imite pliantul de prezentare care însoțește CD-urile cu muzică ale unor formații. În acest catalog lucrările sunt prezentate în ordine, alături de un titlu și de un cod de bare în așa fel încât să pară că imaginea însoțește textul, mai degrabă decât invers. Pentru Comănescu, titlul unei lucrări este foarte important și majoritatea lucrărilor au titlu. În perioada *Rostopasca*, aceste titluri erau trecute direct în lucrare, sub influența directă a lui Martin Kippenberger. Începând cu *Grand Prix Remix*, titlurile lucrărilor pot să nu apară pe pânză, dar sunt trecute în catalogul expoziției. Când Comănescu arhivează propriile expoziții și lucrări pe internet, el precizează titlurile, dar nu le înregistrează în mod identic: numele lucrărilor sale au o încărcătură poetică și uneori Comănescu intervine asupra lor, o singură operă putând apărea cu titluri ușor modificate.

45. Erwin Kessler, „Comă-n pictoria”, *revista22.ro*, http://www.revista22.ro/coma%E2%80%94n-pictoria-11032.html, 2011, (15 august 2015). *Yoknnapatawpha* este o referire a lui Kessler la încercarea lui Comănescu de a vorbi despre Berceni, locul în care artistul creează și trăiește, ca despre un loc mitic, pentru care împrumută numele fictional al unei regiuni inventată de scriitorul William Faulkner și care plasează aici acțiunea unora dintre cărțile sale.

46. *comanescu.blogspot.ro*, http://grandprixremix.blogspot.ro/ 23.02.2006 (12 august 2015).

Autobiografia artistului este înscrisă subtil în catalogul expoziției, intitulat *Grand Prix Remix Visual Shampoo Consumer Product – mid city shower version*[47]. Deși grupul *Rostopasca* se destrămase și se presupunea că membrii ei nu se mai înțeleg unul cu celălalt[48], Comănescu încă împărțea atelierul cu Dumitru Gorzo. Atelierul celor doi se afla pe strada Aristizza Romanescu la numărul treisprezece. Pe spatele catalogului și în dreptul titlului fiecărei lucrări, sub forma logo-urilor pe care și le trec de obicei sponsorii, este plasată o siglă constând dintr-o pisică neagră și din cuvintele *Aristizza 13 Project*. De asemenea, numele Gorzo apare pe una dintre motocicletele inscripționate cu numele susținătorilor lui Comănescu, iar în a doua lucrare titlul *Aristizza 13* apare pe geamul transparent al motocicletei. Printre materialele de documentare ale lucrării se află și o propunere de siglă pentru grupul *Rostopasca* (Fig. 12), care nu a fost niciodată folosită. Comănescu concepe o siglă și pentru asocierea sa în atelier cu Gorzo, deși susține că au lucrat independent și că împărțeau doar atelierul și costul materialelor.

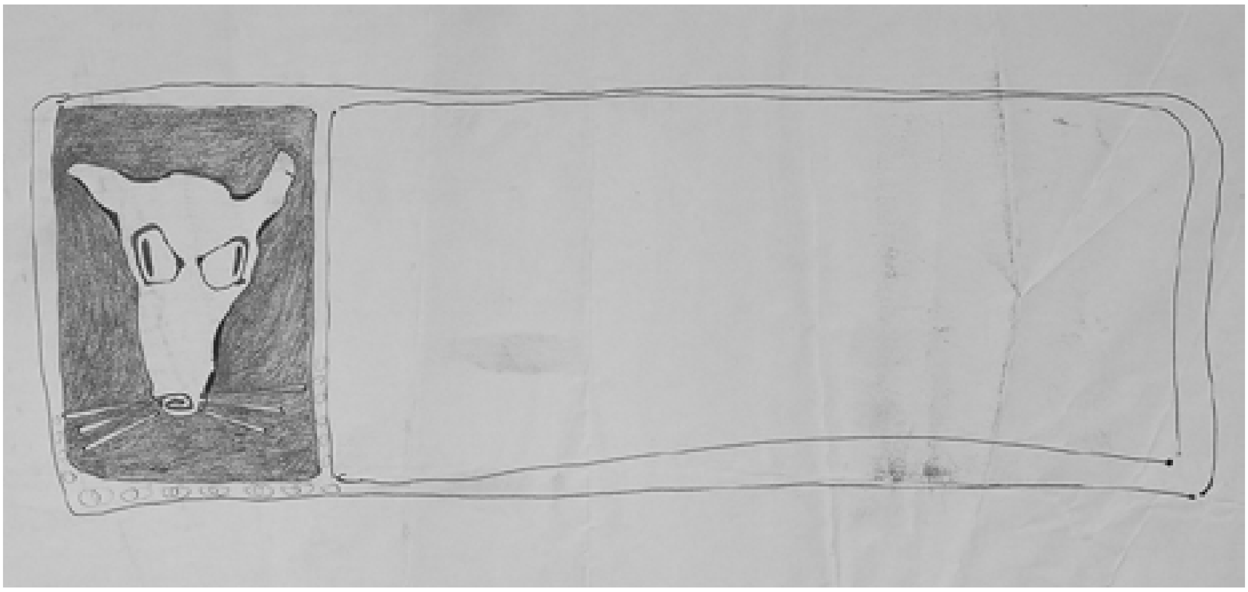


Fig. 12. Nicolae Comănescu, propunere de siglă pentru grupul Rostopasca, nefinalizată, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului

În afară de logo-ul *Aristizza 13*, pe spatele catalogului mai apar două sigle: una reprezentându-l pe Comănescu cu un gândac de Colorado și cealaltă pe Ștefan Tiron cu o floare de *Rafflesia arnoldii*, cea mai mare floare de pe Pământ. Aceste sigle au fost create pentru numărul doi al revistei *Tura_bar*: Comănescu a ales gândacul de

47. Ștefan Tiron, *Nicolae Comănescu Grand Prix Remix Visual Shampoo Consumer Product – mid city shower version*, catalog de expoziție, București, 2-21 aprilie 2004, București, 2004.

48. E. Kessler, *Rostopasca... pre limba ei*. În chestionarul adresat membrilor grupului Rostopasca se întreabă în repetate rânduri dacă aceștia s-au certat și dacă pot identifica membrul care a provocat despărțirea grupului, deși respondenții explică faptul că nu s-au certat și că altele au fost motivele pentru care au întrerupt colaborarea. După dezagregarea grupului, Comănescu a creat o facțiune alături de Mona Vătătmanu și Florin Tudor, intitulată *Lex Luthor Found*. Apoi s-a concentrat pe o colaborare mai strânsă cu Florin Tudor și a împărțit atelierul cu Gorzo. Comănescu susține că nu s-a certat cu membrii grupului și că nici nu a întrerupt brusc legăturile cu aceștia.

Colorado. Încă din perioada facultății gândacii au fost un subiect al lucrărilor sale. Tiron și-a ales în mod ironic floarea de *Rafflesia arnoldii* pentru că aceasta este celebră datorită dimensiunii sale, dar și pentru că emană un miros de cadavru.

Analizam mai sus două dintre lucrările din cadrul expoziției, *Grand Prix Remix* (Fig. 8) și *Sometimes all around me feels like Wednesday* (Fig. 7), reprezentări ale unui pilot de curse pe o motocicletă, al cărui echipament este inscripționat cu numele membrilor familiei, ale prietenilor și ale susținătorilor artistului. Pentru că autorul a omis multe persoane, s-a gândit să realizeze o serie întreagă, dar n-a mai făcut decât o pictură, *Sometimes all around me feels like Wednesday*. Dacă titlurile celor două pânze nu sunt destul de clare în ceea ce privește intențiile lor autobiografice, Comănescu facilitează această înțelegere în câteva rânduri sugestive din paginile catalogului. În dreptul lucrării *Grand Prix Remix* precizează[49]: V*isual Family & Friends – Collection Item for a motorbike owner*, după care înșiră o listă de nume printre care și Vincent – o referință în plus la numele lui Vincent van Gogh și la *Sometimes all around me feels like Wednesday*, în care Comănescu reproduce în fundalul motociclistului un chiparos. Numele Vincent nu apare în nici una dintre cele două lucrări, dar artistul ține să-i mulțumească în mod deosebit în catalog. În dreptul celei de-a doua lucrări, *Sometimes all around me feels like Wednesday*, Comănescu precizează[50] faptul că a copiat lucrarea lui van Gogh dintr-un catalog rusesc și că aceasta e *always good for a celebration*. În câteva rânduri, artistul menționează că doi dintre prietenii săi își doresc să cumpere lucrarea, dar că ea este deja achiziționată de un al treilea, care a cumpărat ambele lucrări ale seriei.

Cred că la originea acestor picturi se află nevoia lui Comănescu de a fi susținut și încurajat în cariera sa artistică, nevoie pe care a manifestat-o în repetate rânduri, încă din perioada facultății, când artistul își căuta un „maestru". Pentru Comănescu, căutarea unui maestru începe în momentul în care își propune să se transfere de la secția Arte Textile din cadrul Facultății de Arte Decorative, la Secția Pictură. El își construiește o strategie prin care vorbește cu profesorii de la secția Pictură (spre exemplu cu Florin Ciubotaru), le arată portofoliul său și depune toate eforturile pentru a le deveni student. Cel pe care îl convinge este Ion Sălișteanu: Comănescu se arată dispus să rămână repetent un an dacă profesorul nu îl consideră suficient de pregătit pentru a-i echivala studiile, iar Sălișteanu consideră acest lucru drept un mare sacrificiu și îl acceptă în grupă cu Alina Pențac, viitoarea colegă din *Rostopasca*. Comănescu și Sălișteanu se înțeleg bine pentru o scurtă perioadă, câtă vreme Comănescu încearcă să fie un student model, iar Sălișteanu este mulțumit de atitudinea sa. Treptat, relațiile dintre ei se deteriorează, culminând cu proiectul de diplomă, în legătură cu care Sălișteanu își exprimă întreaga furie provocată de studentul indisciplinat: „Am fost singurul student la care Sălișteanu a dat în scris că nu recomandă nici o notă. Pentru că eu nu sunt studentul lui. La sfârșit era spume pe mine", explică Comănescu într-un interviu. Proiectul său de diplomă, *Zgâtzii mă-tii dă*

49. Ș. Tiron, *Nicolae Comănescu Grand Prix Remix*, p. 18.

50. Ș. Tiron, *Nicolae Comănescu Grand Prix Remix*, p. 15.

fluture, o revoltă față de sistem, este privit cu neîncredere și repulsie de către profesor, iar Comănescu este convins că membrii comisiei de examinare i-ar fi dat note mari doar pentru că Sălișteanu era la sfârșit de carieră și urma să iasă la pensie.

Profesorul a încercat să medieze situația conflictuală dintre el și Comănescu și chiar să faciliteze o relație de tipul maestru-discipol: „Încerca el cumva să intre în dialog cu mine. Nu reușea. Eram total turbat la sfârșit. Nu mai țin minte. Pe o anumită pictură am scris *Futu-ți gâtzii mă-tii dă fluture*, pe alta *Zgâtzii mă-tii dă fluture*. La care el se oprește: « - Uite, vezi! Contează. Uite, asta cu *Zgâtzii mă-tii dă fluture* parcă sună mai bine. E mai...» încerca să găsească un rudiment de dialog cu mine, ceva: « - Putea și Shakespeare să scrie în loc de „Desdemona dă-mi batista!", putea să zică „Fă, futu-ți morții mă-tii de curvă!" și nu mai rămânea de Shakespeare. Normal că noi putem presupune că i-o fi zicând și altceva. Dar Shakespeare a ales să spună „Desdemona dă-mi batista!". Asta nu scade cu nimic tragedia situației. Dar chiar e așa, o tensiune, o chestie. Ăla nu vorbește urât până o omoară». A încercat săracul om de toate cu mine..." își amintește Comănescu discuțiile sale cu profesorul Sălișteanu înainte de finalizarea proiectului de diplomă. Lipsa relației maestru-discipol era denunțată de ambele părți: Comănescu se plângea că și-ar dori un maestru, eventual pe Martin Kippenberger, pe care îl admira mult în timpul facultății, iar Sălișteanu contraargumenta că încăpățânarea și atitudinea lui Comănescu ar îndepărta orice potențial maestru. Consider că frustrarea lui Comănescu era accentuată de modelul de relație pe care îl observa la colegul său: Dumitru Gorzo s-a arătat recunoscător față de profesorul său, Florin Mitroi și față de modul în care a evoluat relația dintre ei, chiar dacă au trecut și prin perioade mai dificile.

Mai târziu, Comănescu avea să refere la prietenia sa cu Corina Mircan și la cercul de studenți care se formase în jurul ei ca la o experiență pozitivă și utilă pentru formarea sa ca artist. În Diateca de la etajul al treilea al sediului Universității din strada General Budișteanu, în spațiul Facultății de Istoria și Teoria Artei, se adunau mai mulți tineri pe care Comănescu i-a cunoscut în acest context și cu care s-a împrietenit: Grațian Gâldău, Dan Popescu, ceilalți membri ai grupului *Rostopasca* și alții. Întrebat în cadrul discuțiilor din cartea *Rostopasca... pre limba ei*[51] cine anume l-a susținut de-a lungul timpului și mai ales în perioada sa de formare, Comănescu se referă întotdeauna la relațiile sa cu Adrian Guță, Mihai Oroveanu, Corina Mircan și Ruxandra Balaci: aceștia sunt reprezentați în prima lucrare a seriei *Grand Prix Remix*. De asemenea, pe echipamentul pilotului distingem și unele dintre numele unor membri ai grupului *Rostopasca*: Angela, Gorzo, Floe, Alina. Comănescu încearcă în mod subtil să-și adune la un loc prietenii și susținătorii, iar această reprezentare simbolică în cadrul lucrării

51. E. Kessler, *Rostopasca... pre limba ei*, p. 117 Acest lucru reiese și din interviurile de documentare pentru acest studiu. Spre exemplu, Comănescu amintește succesul neașteptat atunci când împreună cu membrii grupului Rostopasca au fost la Mihai Oroveanu să-i ceară să expună la Sala Dalles. Spațiul expozițional Dalles avea un program foarte încărcat și stabilit pe luni de zile înainte, dar Rostopasca a primit spațiul și au prezentat în 1999 *Expoziția de pictaje*.

îndeplinește dorința artistului de a-și marca originile culturale și de a-și stabili un context chiar în cadrul primei expoziții personale.

Orașul în opera lui Comănescu: Berceni sau *Yoknapatawpha?*

După destrămarea grupului *Rostopasca*, opera lui Nicolae Comănescu începe să fie marcată de interesul pentru peisaj urban. Deși *Grand Prix Remix* este prima expoziție personală de pictură, anterior acesteia, în 2003, Comănescu avusese o expoziție la Trieste, intitulată *No Focus/Demo* curatoriată de Ruxandra Balaci[52]. Expoziția este compusă dintr-o serie de fotografii manipulate digital. În acestea identificăm imagini urbane cărora li se aplicase un filtru din programul *Photoshop, pixelate mosaic*, iar rezultatul seamănă cu o mostră, cu un DEMO pentru un film sau un joc pe computer. Dacă privitorul nu poate să cumpere DEMO-ul, „rămâne doar cu o imagine poetică a orașului și uneori cu o altă realitate". Într-una dintre imagini putem recunoaște intrarea în stația de metrou din Piața Universității[53], în alta un interior cu mese dintr-un restaurant McDonald's, identificabil după siglă. Dar în ansamblu Comănescu se ferește să utilizeze imaginile simbolice sau atracțiile turistice ale Bucureștiului, selectându-și propriul traseu imaginar-cultural în care orașul poate fi mai degrabă ghicit decât recunoscut: „Nu cunoști străzile, nu cunoști clădirile, nu cunoști mașinile. Dacă vrei să le cunoști, trebuie să mori pentru ele" scrie pe una dintre lucrări[54].

Atunci când se interesează de imagini urbane, Comănescu reprezintă o experiență diferită de cea din anii copilăriei și ai primei tinereți petrecute în Pitești. Artistul povestește că a crescut într-o zonă de case, într-un fel de mică burghezie în cadrul societății comuniste, în care avea parte de o atmosferă idilică: „Păi nu am trăit în Berceni, din contră. Am trăit la o casă cu grădină, cu trandafiri, aflată în apropierea unei păduri. În fiecare toamnă veverițele veneau și ne furau nucile. De fiecare dată când lăsa bunică-mea la uscat pelteaua de gutui, găseam câte un fluture cap-de-mort cât farfuria, prins în peltea. Am trăit cumva în natură, beneficiind și de un orășel destul de urban pentru perioada comunistă și pentru mărimea lui, cum era Piteștiul". Peisajul se schimbă atunci când artistul intră la Universitatea de Arte și se mută în București. Înfățișarea peisajelor urbane este o preocupare constantă începând cu expoziția *Grand Prix Remix*. În perioada 2004-2007 Comănescu redă orașul în culori aprinse, în care predomină roșul și verdele, o pictură impregnată de fotorealism cu influențe neo-pop. Peisajul nu este niciodată ușor recognoscibil, conținând aglomerări de oameni și mașini și imagini cu perspective răsturnate.

În expoziția sa din 2007, *Beach culture in Bercsényi*, Comănescu aduce în discuție dimensiunea mitică a cartierului în care trăiește. În textul expoziției se vorbește

52. Ruxandra Balaci, *Nicolae Comănescu NOFOCUS/DEMO* (catalog de expoz. Trieste, 2003), Trieste, 2003.

53. R. Balaci, *Nicolae Comănescu*, p. 4.

54. R. Balaci, *Nicolae Comănescu*, p. 4.

despre exprimarea unor fantezii exotice, înfățișate într-un fost cartier muncitoresc comunist: pânzele lui Comănescu ispitesc ca într-un afiș publicitar care promovează o destinație exotică, spre o altă lume, cu mare și plajă în care femei frumoase în costume de baie pozează pe fundalul unor vase spaniole din epoca marilor descoperiri geografice. Încercarea de a transforma Berceniul într-o destinație de vacanță face parte din inventarea unei povești cu aspecte mitice despre el, locuitorul unui tărâm văzut numai de sine.

Expoziția personală de la MNAC din 2011 se intitulează simplu *Berceni*. Într-o cronică ce analizează parcursul creației lui Comănescu, Erwin Kessler critică tendința de automitologizare și autobiografism pe care o identifică în spatele demersului artistic: „(...) și-a construit o *Yoknapatawpha* proprie, care este și totodată nu este Berceniul, cel care dă și numele retrospectivei. Arcadie-n Pictoria, Berceniul e distopia cea de toate zilele, o ceaușismă paradigmatică în care cimentul, praful și neantul își dau mâna pentru a ne face posibilă imposibila noastră viață, printre blocuri, parabolice, buticuri, mașini, gunoaie și noroaie. Problema este că din exprimare pură, Comănescu a ajuns astfel la tematizare plată”[55]. Kessler sugerează faptul că pictorul a organizat prea curând o expoziție retrospectivă și că nu ar fi evoluat din perioada sa de rebeliune, când era membru *Rostopasca*[56]. De fapt, acesta critică autobiografismul lui Comănescu, pe care nu-l consideră suficient de bine argumentat și întemeiat în cuprinsul expoziției.

Concluzie

Biografia artistului Nicolae Comănescu este o lucrare nescrisă încă. Nu mi-am propus realizarea unui parcurs biografic-cronologic și cu o tramă narativă liniară și nici alte demersuri similare nu au fost realizate încă[57]. Evitând redactarea propriu-zisă a unei lucrări biografice, am identificat și am analizat un discurs autobiografic în opera sa pe care l-am considerat a fi un cumul de semnificații ce poate fi identificat sau atașat unei opere de artă. Consider că există artiști a căror operă are un caracter profund încărcat de substanță autobiografică, dar nu am plecat de la premisa că Nicolae Comănescu

---

55. E. Kessler, „Comă-n pictoria”.

56. E. Kessler, „După șevalet sunt eu, care vă fac pe voi”, *revista22.ro*, http://www.revista22.ro/dupa-sevalet-sunt-eu-care-va-fac-pe-voi-3207.html, 2006, (15 august 2015). Deși în 2006 Kessler considera salutar ca Dumitru Gorzo să aibă o expoziție personală la *MNAC*, chiar mai repede în cariera sa decât Comănescu.

57. E. Kessler, *Rostopasca... pre limba ei*, pp. 94-139. În interviul la care Nicolae Comănescu participă expune foarte pe scurt parcursul său artistic și vorbește pe larg despre perioada în care făcea parte din grupul *Rostopasca* și implicațiile ulterioare ale acestei participări.

face parte dintre ei. Pentru a înțelege caracterul biografic al operei sale e nevoie de o cercetare amănunțită, în care contextul și factorii exteriori au o importanță sporită. Acest efect subsidiar al biografismului poate fi explicat prin modul în care artistul își împarte viața personală între a fi soț și părinte și a fi creator. Există puncte în care cele două se întâlnesc, dar într-un mod subtil și discret, pentru că pictorul consideră că nu este politicos să vorbești despre tine însuți. Acesta explica într-un interviu: „Cred că am ceva de la țară. Și poate să fie o chestie veche. Încă din perioada mea de formare se știa că nu trebuie să vorbești despre familie. Ca să nu se deoache”. În câteva cazuri, această discreție nu se aplică și Comănescu alege să-și pună în discuție persoana, familia, prietenii și evenimentele care îl marchează și îl interesează.

Aceste elemente autobiografice pot constitui punctul de pornire al unui discurs biografic desfășurat într-un mod diferit de parcursul clasic al biografiilor. Nu am încercat să elaborez o narațiune biografică marcată de narațiunea cronologică și lineară a înșiruirii clasice a momentelor unei vieți, ci mai degrabă o analiză fragmentară, cu o subiectivitate asumată. Acest tip de relatare incompletă și fragmentară, dar marcată de topoi biografici, se poate încadra în marea familie a discursurilor biografice analizate de Kris și Kurz, cu încercarea de a mă sustrage însă „iluziei biografice” de care vorbea Bourdieu.

Lista imaginilor

37 Ambrogio Lorenzetti, *Efectele Bunei Guvernări*, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena. Reprodusă cu permisiunea Museo Civico, Siena

37 Ambrogio Lorenzetti, *Efectele Bunei Guvernări*, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena. Reprodusă cu permisiunea Museo Civico, Siena

38 Ambrogio Lorenzetti, *Efectele Bunei Guvernări*, 1338-1339 (detaliu). Sala Celor Nouă, peretele de est. Palazzo Pubblico, Siena. Reprodusă cu permisiunea Museo Civico, Siena

42 *Zodia Berbecului*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

42 *Zodia Taurului*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

42 *Zodia Gemenilor*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de est. Palazzo Schifanoia, Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

42 *Zodia Racului*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

43 *Zodia Leului*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

43 *Zodia Fecioarei*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

43 *Zodia Balanței*, 1469-1470. Salone dei Mesi, peretele de nord. Palazzo Schifanoia, Ferrara, Foto Google Arts & Culture - Musei di Arte Antica di Ferrara, https://artsandculture.google.com/partner/musei-civici-di-ferrara

55 Nikolaus Knüpfer, *Scenă din nunta Messalinei și a lui Gaius Silius (Scenă de bordel)*, c. 1645-1655. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodusă cu permisiunea Rijksmuseum

56 Anonim, Copie după Dirck van Baburen, *Proxeneta*, post 1623. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodusă cu permisiunea Rijksmuseum

57 Gerard ter Borch, *Conversație galantă*, cunoscută și drept *Admonestarea paternă*, c.1654. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodusă cu permisiunea Rijksmuseum

58 Jan Gerritsz van Bronchorst, *Proxeneta*, post 1642. Muzeul Brukenthal, Sibiu. Reprodusă cu permisiunea Muzeului Brukenthal

64 Esaias van de Velde, *Petrecere în aer liber*, 1615. Rijksmuseum, Amsterdam. Reprodusă cu permisiunea Rijksmuseum

71 Johannes Vermeer, *Concertul*, c.1664. Furat din colecția Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Foto Wikipedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Vermeer_The_concert.JPG

73 Johannes Vermeer, *Doamnă așezată la virginal*, 1670-1672. The National Gallery, Londra, Salting Bequest, 1910. Reprodusă cu permisiunea The National Gallery Picture Library

79 Gustav Klimt, *Fata din Tanagra*, 1890, pictură murală în Kunsthistorisches Museum, Viena. Reprodusă cu permisiunea Kunsthistorisches Museum, Viena

79 Gustav Klimt, *Pallas Athene*, 1898, Wien Museum. Reprodusă cu permisiunea Wien Museum

79 Perseu omorând Meduza în prezența Atenei, metopă, Templul C din Selinunte, 550-560 î.e.n., Museo archeologico regionale „Antonino Salinas" din Palermo. Foto University of Michigan Library Digital Collections, http://quod.lib.umich.edu/a/aict/x-gas117/gas100_img0017

82 Gustav Klimt, *Friza Beethoven*, (*Corul Îngerilor*) 1902. Clădirea Secession, Viena, detaliu de pe peretele din dreapta. Foto: Oliver Ottenschläger

83 Gustav Klimt, *Portretul Adelei Bloch-Bauer*, 1907, Neue Galerie, New York. Foto: John Gilliland ©2018, Scala Archives, Florența

83 Mozaic pavimentar, biserica San Donato din Murano, secolul al XII-lea. Foto: Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Murano_Santa_Maria_e_Donato_27022015_09.jpg

84 Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet, 1908-1911, MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena. Foto: © MAK/ Georg Mayer

86 Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (*Împlinire*), 1908-1911. MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena. Foto: © MAK/Georg Mayer

86 Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (*Dansatoarea*), 1908-1911. MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena. Foto: © MAK/Georg Mayer

86 Gustav Klimt, schiță pentru friza din Palatul Stoclet (*Copacul Vieții*), 1908-1911. MAK, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena. Foto: © MAK/Georg Mayer

86 Mozaicul absidei altarului, biserica San Clemente din Roma, c.1130. Foto: Wikipedia https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Rom%2C_Basilika_San_Clemente%2C_Apsis_1.jpg

88 Gustav Klimt, *Portretul Mädei Primavesi*, 1912. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of André and Clara Mertens, in memory of her mother, Jenny Pulitzer Steiner, 1964. Reprodusă cu permisiunea The Metropolitan Museum of Art, New York

89 Gustav Klimt, *Judith I*, Österreichische Galierie Belvedere, Viena. Foto: © Belvedere Wien/ Johannes Stoll

90 *Bătălia Lachișilor*, panou de ghips reproducând un relief decorativ din Palatul lui Sennacherib din Niniveh (700-692 î.e.n), The British Museum. Foto: © The Trustees of the British Museum

121 Simona Runcan, ilustrații la Ion Creangă, *Povestea porcului*, ed. Ion Creangă, București, 1969. Foto Maria Popescu

121 Ileana Ceaușu-Pandele, ilustrații la Ion Creangă, *Capra cu trei iezi*, ed. Tineretului, București, 1969. Foto Maria Popescu

122 Ileana Ceaușu-Pandele, ilustrații la *Greuceanu*, ed. Ion Creangă, București, 1972. Foto Maria Popescu

123 Livia Rusz, ilustrații la Ion Creangă, *Povești, povestiri, amintiri*, ed. Ion Creangă, București, 1972. Foto Maria Popescu

123 Livia Rusz, ilustrații la Ion Creangă, *Povești, povestiri, amintiri*, ed. Ion Creangă, București, 1972. Foto Maria Popescu

124 Eugen Taru, ilustrații la Anton Pann, *Povestea vorbei*, ed. ESPLA, București, 1958. Foto Maria Popescu

124 Eugen Taru, ilustrații la Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, ed. Tineretului, București, 1959. Foto Maria Popescu

124 Roni Nöel, ilustrații la Ion Creangă, *Harap Alb*, ed. Tineretului, București, 1965. Foto Maria Popescu

124 Roni Nöel, ilustrații la Ioan Slavici, *Doi feți cu stea în frunte*, ed. Ion Creangă, București, 1976. Foto Maria Popescu

126 Val Munteanu, ilustrații la Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, ed. Minerva, București, 1972. Foto Maria Popescu

127 Anamaria Smighelschi, ilustrații la *Luna Betiluna și Dora Minodora și grădina*, ed. Ion Creangă, București, 1973. Foto Maria Popescu

128 Sabin Bălașa, ilustrații la Marin Sorescu, *Unde fugim de-acasă?*, ed. Tineretului, București, 1966. Foto Maria Popescu

129 Gellu Naum, ilustrații la *A doua carte cu Apolodor*, ed. Tineretului, București, 1964. Foto Maria Popescu

129 Jules Perahim, ilustrații la Gellu Naum, *Cartea cu Apolodor*, ed. Tineretului, București, 1963. Foto Maria Popescu

131 Geta Brătescu, ilustrații la Charles Perrault, *Motanul încălțat*, ed. Ion Creangă, București, 1974. Foto Maria Popescu

132 Eugen Taru, ilustrații la Gottfried August Bürger, *Aventurile baronului Münchausen*, ed. Tineretului, București, 1967. Foto Maria Popescu

137 Nicolae Comănescu, *Autoportret*, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

139 Nicolae Comănescu, Schiță pentru *Vai săraca floare, ce tristă e când moare*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

139 Nicolae Comănescu, *Vai săraca floare, ce tristă e când moare*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

140 Nicolae Comănescu, Schiță pentru *Zgâtzii mă-tii de fluture*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

140 Nicolae Comănescu, *Zgâtzii mă-tii de fluture*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

140 Nicolae Comănescu, Schiță pentru *Zgâtzii mă-tii de fluture (II)*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

141 Nicolae Comănescu, Schiță pentru *Phecalium Felix*, 1997-1999, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

141 Nicolae Comănescu, *Phecalium Felix*, 1997-1999, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

141 Nicolae Comănescu, *Autoportret*, 1997-1998, arhiva personală a artistului. Rerodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

145 Nicolae Comănescu, *Sometimes all Around Me Fells Like Wednesday*, 2004, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

146 Nicolae Comănescu, *Grand Prix Remix*, 2004, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

151 Nicolae Comănescu, *Tanti Paulina*, 1995, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

151 Nicolae Comănescu, *La Moara lui Assan* 2, 2010, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

152 Nicolae Comănescu, *La Moara lui Assan. Expediție*, 2010, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

153 Nicolae Comănescu, propunere de siglă pentru grupul *Rostopasca*, nefinalizată, arhiva personală a artistului. Reprodusă prin amabilitatea artistului. Foto: Alexandru Paul

Caiete de istoria artei 2018

ISBN 978-606-720-106-2

Tip de literă pentru titluri: Exo
Tip de literă pentru corp de text: Merriweather

UNArte